

Tragik und Metamorphose

**Die tragische Grundstruktur in Goethes Dichtung
(mit einem Ausblick auf Shakespeares „Hamlet“)**

Rudolf Eppelsheimer



Digitized by the Internet Archive
in 2026

TRAGIK UND METAMORPHOSE

Die tragische Grundstruktur in Goethes Dichtung
(mit einem Ausblick auf Shakespeares "Hamlet")

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von
Rudolf Eppelsheimer
aus Ansbach



München 1958

Gutachter: Professor Dr. Hermann KUNISCH
Referent: ~~Professor Dr. Hugo KUHN~~
Korreferent: ~~Professor Dr. Franz SCHNABEL~~

Tag der mündlichen Prüfung: 29. Juli 1958

INHALT

A) VORAUSSETZUNGEN

1) Einleitung	5
2) Vom Wesen der Tragik	8
3) Die Metamorphose des Menschen	19
4) Tragische Atmosphäre	27

B) DIE TRAGISCHE GRUNDSTRUKTUR IN GOETHES DICHTUNG

1) Egmont: Individualität und Opfer	30
2) Iphigenie auf Tauris: Erbschuld und Kommunikation	41
3) Torquato Tasso: Tragik der "Spezifikation"	48
4) Die natürliche Tochter: Metamorphose der Macht	59
5) Wilhelm Meisters Lehr- und Wanderjahre	67
a) Bildung als Tragik und Metamorphose (Wilhelm Meisters Lehrjahre)	
b) Tragische Randgestalten (Der Harfner und Mignon)	
c) Entsagung und Metamorphose (Wilhelm Meisters Wanderjahre)	
6) Die Wahlverwandtschaften: Metamorphosen der Liebe	80
7) Faust: Eine Tragödie	93

C) HAMLET ALS KATHARTISCHE IMAGINATION 111

AUSGABEN UND LITERATUR 124

"Doch im Erstarren such' ich nicht mein Heil,
Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil;
Wie auch die Welt ihm das Gefühl verteuere,
Ergriffen fühlt er tief das Ungeheure."

Faust II

VORWORT

Wer sich gegenwärtig anschickt über Goethe zu schreiben, wird immer wieder gefragt: Ist nicht das Werk des allbekannten Dichters bereits erschöpfend kommentiert? Aber bedenken wir: Das auf den Dichter folgende 19. Jahrhundert huldigte dem Positivismus, und dadurch wurde der Zugang zu vielem in Goethes Dichtung verbaut. Goethe eilte der Zeit weit voraus; was freilich wenig besagt, wenn wir nicht allen Ernstes erfassen worin.

Auch brachte der Dichter seine eigensten Einsichten sehr behutsam und verhüllt zur Sprache. Noch ein Gottfried Benn scheitert völlig vor dieser Behutsamkeit und fragt in dem Gedicht "Satzbau": ">"-Die wenigen, die was davon erkannt"- (Goethe)-wovon eigentlich? < Wenn aber die klaren Begriffe über dieses Wovon fehlen, wird Goethes Dichtung nie in ihrer vollen Wahrheit fruchtbar. Man läßt sich von des Dichters Gestalten beleben und geht doch an ihrem tieferen Anliegen vorbei. - Die zentral im Wesen und Werk des Dichters wurzelnden Phänom^{ne}e der Tragik und Metamorphose machen ihrer Struktur nach eine treue Beachtung jenes Anliegens unumgänglich; ihnen einmal nachzugehen, schien mir eben deswegen dringend geboten. -

Mein herzlicher Dank gilt an dieser Stelle Herrn Professor Hermann Kunisch für wertvolle Hinweise während der Entstehung der Arbeit sowie für das ihr entgegengebrachte aufmunternde Verständnis. Auch der Darstellung Benno von Wieses "Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel" bin ich in manchem dankbar verpflichtet, obschon mich mein Gesichtspunkt häufig zu neuen Ergebnissen führt. Nicht minder verpflichtet fühle ich mich dem Herausgeber der morphologischen Schriften der Weimarer Sophien-Ausgabe, Rudolf Steiner, dessen Kommentar mir manche Züge des Goetheschen Werkes im Sinne der Metamorphose des Menschen verstehen half.

München, 29. Juli 1958

A) VORAUSSETZUNGEN

1) Einleitung

Fragestellung und Begriffsbestimmung bilden die Angelpunkte jedes wissenschaftlichen Versuches. Leider begnügt sich die Goethe-Literatur, wo immer sie das Tragische berührt, mit einer mehr oder minder unkritischen Übernahme dieses Begriffs, woraus denn eine nicht geringe Verwirrung folgt. Ein weiterer Mangel ergibt sich insofern, als meist nur diese oder jene Dichtung Goethes auf ihre tragische Struktur hin befragt wird;¹⁾ ist doch gerade bei dem Dichter, der seine Werke Bruchstücke einer grossen Konfession genannt hat, die Möglichkeit aufschlußreichen Vergleichens gegeben. Nur eine Zusammenschau gelangt zu befriedigender Einsicht in Goethes Verhältnis zum Tragischen und liefert zugleich einen übergeordneten Gesichtspunkt für die Beurteilung einzelner Werke, deren Deutung umstritten ist.

Der innere Vorgang unserer Untersuchung besteht darin, das Wesen des Tragischen und Goethes Werk wechselseitig zu erhellen. Es geht nicht an, Dichtung mit einem vorgefaßten Begriff dessen, was Tragik sein soll, messen zu wollen; noch auch kann man das Phänomen des Tragischen allein im Hinblick auf die Dichtung voll verstehen. Philosophische Erhellung und wortgetreue Interpretation müssen einander auf halbem Wege begegnen.

1) Benno von Wiese, bietet zwar in seiner "Deutschen Tragödie von Lessing bis Hebbel", (Hamburg, 1948), eine fortlaufende Untersuchung der Dramen Goethes, doch auch hier ist der Begriff des Tragischen als solcher nicht genügend geklärt. - Und H. U. v. Vosers Dissertation "Individualität und Tragik in Goethes Dramen", (Zürich, 1948), scheint uns darüberhinaus schon im Ansatz verfehlt, da sie allzusehr von einem Postulat ausgeht: Goethes Dichtung enthalte vorzüglich Individualtragik; wie sehr dies Goethes Werken widerspricht, das zu zeigen, ist wesentliches Anliegen unserer Darstellung.

Was die vorliegende Arbeit dergestalt im Anschluß an Goethes Dichtung erörtert, möchte einem neuen Verständnis des Tragischen dienen. Daß die auf solchem Wege gewonnene Einsicht allgemeinere Gültigkeit hat, daß sie nicht nur Goethe, sondern -cum grano salis- etwa auch Shakespeare betrifft, soll ein Ausblick auf "Hamlet" erweisen.

Die wissenschaftliche Besinnung über das alte Problem des Tragischen ist im letzten Jahrzehnt auf neue und fruchtbare Weise wieder in Fluß geraten. Eine endgültige Klärung dieses Begriffes bahnt sich an. So trifft Karl Jaspers in seinem Hauptwerk "Von der Wahrheit" 1) grundlegende Feststellungen zur Frage des Tragischen. Es genügt freilich nicht, was da und dort geschieht, diese Feststellungen unkritisch zu übernehmen; sie bedürfen vielmehr einer gewissenhaften Überprüfung durch den Literaturhistoriker. Walter Muschgs "Tragische Literaturgeschichte" 2) leuchtet tief hinein in die Tragik dichterischen, menschlichen und geschichtlichen Lebens und legt überzeugend dar, wie sehr das Tragische Grundelement aller irdischen Existenz ist. Die umfassende Arbeit Benno von Wieses gelangt vielfach zu schönen Ergebnissen, wenn auch bei dem Versuch einer solchen Überschau leicht wesentliche Einzelzüge übergangen oder verzeichnet werden. Klaus Ziegler 3) schließlich geht, teils in Anlehnung an Jaspers, den Veränderungen nach, welchen die Tragödie im Laufe der Neuzeit unterworfen ist und zeigt, wie durch lange Zeiträume hin die Dichtung verschiedener Völker das Tragische in verwandter Gestalt empfindet.

Bei aller Verschiedenheit der Gesichtspunkte haben die genannten Untersuchungen doch etwas Wesentliches gemeinsam: die Grundeinstellung zum Problem des Tragischen. Es ist dieselbe Haltung, die Oskar Walzel in seinem mit soviel Nachdruck geschriebenen Aufsatz gegen Max Scheler geltend macht. Er tritt darin einer Ansicht von Tragik entgegen,

1) München, 1947, S. 915 - 960

2) Bern, 1948

3) Dt. Philologie im Aufriß, Das dt. Drama der Neuzeit, Bd. II, 1949, Spalte 949 - 1299

die, wie Walzel betont "in unreligiösester Zeit des 19. Jahrhunderts sich herausgebildet hat." 1) Und endlich wäre hier noch Johannes Volkelt zu nennen, dessen ebenso tiefschürfende wie weitausholende "Ästhetik des Tragischen" 2) gerade für die Betrachtung Goethes besonders ergiebig ist, da Volkelt selbst dem Geist des deutschen Idealismus tief verpflichtet war und namentlich Hegelsche Denkweise fortgeführt hat.

Mit der im engeren Sinne unser Thema berührenden Goethe-Literatur werden wir uns an Hand der einzelnen Dichtungen kritisch auseinandersetzen. Hier sei zunächst einem Vorurteil entgegengetreten, das vielen Literaturforschern seit langem den Weg zu einem Verständnis von Goethes Haltung verbaut. So sagt Max Scheler: "Es gibt Naturen, und selbst große Seelen sind darunter, die für das Tragische blind oder halbblind sind, z.B. ... Goethe. ..." 3) Ähnlich äußert sich Josef Sellmair. Er findet Tragik nur im Jugendwerk Goethes und behauptet kühnlich: "Aber mit der Zeit bricht dieses ehrliche (!) Werk ab, es kommt die seltsame Verwandlung des berufenen Lebens: Die Welt wird ruhige Festlichkeit, das Tragische wird ihr unwesentlicher Schleier. ..." 4) Ähnlich ist die weitverbreitete, wie etwas Selbstverständliches übernommene, Meinung vieler Beurteiler.

Nun fehlt es zwar nicht an gewichtigen Gegenstimmen. Wir nennen nur Emil Staiger, der sich im Anschluß an seine Iphigenie-Deutung entschieden gegen den Vorwurf wendet, der Dichter "habe den Abgrund nicht gekannt". 5) Allein, schon die Tatsache, daß sich Staiger zur Zurückweisung solcher Ansicht genötigt sieht, bestätigt unsere Bemerkung. Zudem gelangt Staiger selbst in seinen "Grundbegriffen der Poetik" zu einer Definition des Tragischen, die jenem Vorurteil gegen Goethe geradezu Vor Schub leistet. 6)

1) Vom Wesen des Tragischen, Euphorion 34 (1933), S. 37

2) München, 1897

3) Zum Phänomen des Tragischen, Werke, Bd. 3, S. 151, 4. Aufl. Bern 1955

4) Der Mensch in der Tragik, München, 1948, S. 269

5) Goethe, 1952, Bd. 1, S. 361

6) Vgl. S. 11 f.

Offensichtlich hängt die Beurteilung von Goethes Verhalten gegenüber dem Tragischen ganz davon ab, welche Vorstellung mit dem Worte "Tragik" verbunden wird. Daher sei zu Beginn die Frage nach dem Wesen des Tragischen aufgerollt, wobei Erwägungen der Philosophie wie auch der Dichtung gleichermaßen in Betracht zu ziehen sind.

2) Vom Wesen der Tragik

Für das Verständnis irgendeines Begriffs ist die etymologische Bestimmung unumgänglich. Nicht, weil der ursprüngliche Sinn eines Wortes durchaus immer dem Wesen der Sache näher bringt; Bedeutungswandel hat nicht selten den Sinn eines Wortes ins Gegenteil verkehrt. Etymologische Befragung ist jedoch nötig, weil die Worte als solche gewisse vage Vorstellungen und Assoziationen erwecken, die gerade dort, wo ein Bedeutungswandel vorliegt, das Verständnis der Sache stören können. Eben dies ist beim Worte "Tragik" der Fall.

Vergegenwärtigen wir uns, daß das Adjektiv "tragisch" auf gr. "tragikos" zurückgeht und daß dieses Eigenschaftswort durch die attische Tragödie (gr. trag-odia) seine Bedeutung gewinnt. Gehalt und Wirkung der Tragödie wurden als erhaben, großartig, als tragisch empfunden. Die ursprüngliche Bedeutung von gr. "trag-odia" (tragos=Bock; odia=Gesang) weist auf den Dionysoskult. Allerdings hat die griechische Tragödie mit dem Bocksgesang des Dionysoskultes, woher sie ihren Namen empfing, nur etwas Äußerliches gemeinsam: das formale Grundelement eines gespielten Dialoges, der sich zunächst zwischen Chor und Chorführer entspannt. Und man muß sich bewußt sein, daß in gleicher Weise das Satyrspiel mit dem Bocksgesang verwandt ist, zumal es von der Forschung als "Vorstufe der Tragödie" 1) -eben in formaler Hinsicht- aufgefaßt wird.

Daraus geht hervor, daß die ursprüngliche Bedeutung "Bocksgesang" über den Geist der späteren Tragödie nichts aussagt. Es ist daher falsch, das Wesen der Tragödie aus dem Dionysoskult ableiten zu wollen, was

1) E. Howald, Die griechische Tragödie, München, 1930, S. 29

Nietzsche versucht. Die religiösen Wurzeln der attischen Tragödie ruhen in anderem Erdreich. Dennoch möchten wir etwas näher auf Nietzsches Mißverständnis eingehen, da sich an Hand seines konsequenten Irrtums -der sich überdies in vielen Spielarten fortgepflanzt hat- sehr wohl der wahre Tatbestand ermitteln läßt. Nietzsche lehrt die "Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik." Musik ist ihm die Kunst des Dionysos, der Rauschgottheit. Sie tritt im Chor, der Keimzelle der Tragödie, in Erscheinung. Das apollinische Element, der bildnerische Trieb, der im Dialog seine Ausprägung findet, ist nur Oberfläche, Illusion, deren sich der Mensch vor dem dunklen dionysischen Seinshintergrund als einer Lebenshilfe bedient. Das Dionysische ist das Ursprüngliche. Je mehr der Dialog die Tragödie bestimmt, je mehr erscheint sie bereits als entartet. Worin besteht nun nach Nietzsche der im Chor sich verkündende Sinn der Tragödie? Mit Schopenhauer versteht der junge Nietzsche die "Individuation als den Quell und Urgrund alles Leidens". 1) Dionysos Zagreus, der in viele Teile zerstückelte Gott, ist Symbol für diesen tragischen Zustand, aus dem einzig die Kunst, die Tragödie befreit. Sie stellt "das Zerbrechen des Individuums und sein Einswerden mit dem Ursein dar" 2) und verleiht dadurch einen "metaphysischen Trost", der "in leibhafter Deutlichkeit als Satyrchor, als Chor von Naturwesen" erscheint. Nietzsche geht nicht näher ein auf diesen Zustand dionysischer Verzückung; er begnügt sich mit dem Hinweis, der Entdecker einer "tiefsinnigen und pessimistischen Weltbetrachtung" zu sein, einer "Mysterienlehre der Tragödie". 3) In Wahrheit knüpft er nur an die oben erwähnte, rein äußere Beziehung zwischen Tragödie und Dionysoskult an und deutet sie völlig kritiklos im Sinne seiner von Schopenhauerschem Pessimismus durchsetzten Lebensphilosophie um. Diese Biologische Weltanschauung des ausgehenden 19. Jahrhunderts ist von griechischem Lebensgefühl ebenso weit entfernt, wie etwa von dem der Goethezeit. Individuation und Persönlichkeit, Geist und Menschentum gelten nicht mehr als unveräußerlicher Wert. Der Mensch begibt sich des Grundwertes seiner Existenz, um wieder in

1) Werke, Kröner Verlag, 8. Aufl., Bd. I, S. 15

2) Werke, Kröner Verlag, 8. Aufl., Bd. I, S. 10/11

3) Werke, Kröner Verlag, 8. Aufl., Bd. I, S. 16

den Bereich elementarer Ungebundenheit hinauszutreten; er steigt hinab auf die Stufe des Tieres und deutet das Wesen der Dichtung als Bocks-gang.

Aber Nietzsches Irrtum läßt sich auch noch auf andere Weise beleuchten. Im Geiste der Musik sucht er den Anfang der Tragödie. Was heißt Geist der Musik? Johannes Volckelt hat zu diesem Thema sehr Wesentliches gesagt. Nach Volckelt vermag Musik zwar starke tragische Stimmung zu erzeugen, ist jedoch außerstande, die Leiden und Kämpfe, die sie darstellt, zur bestimmten Gestalt eines Leidenden oder Kämpfenden zu verdichten. Es ist ihr nicht möglich, "aus dem Element eines unpersönlichen Ringens, Stürmens, Wehklagens, Aufschreiens, herauszutreten." 1) Die bildende Kunst andererseits gelangt zwar in der Darstellung des Tragischen zu individueller Bestimmtheit, es fehlt ihr aber das so wichtige Moment der Zeit, der Entwicklung. Erst in der Dichtung entfaltet das Tragische seine wahre Gestalt, kann es sich "in seiner vollen menschlichen Entwicklung durch alle seine Vorbereitungen und Stufen hindurch darlegen, sich nach der Stimmungsseite hin in hohem Grade verfeinern und nach dem Unendlichen und Metaphysischen hin mächtig vertiefen, und zugleich kommt dem Tragischen der Dichtkunst überall nach Personen und Erlebnissen die Bestimmtheit der vollen Individualität zu." 2)

Man kann also mit Fug nur von einer Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Dichtung sprechen. Am Wesen der Dichtung entzündet sich die aus der Not des Geistes geborene Frage nach dem Sinn menschlicher Leiden. Ödipus löst das Rätsel der Sphinx, einer Gestalt, die selbst noch tief im Tierischen steckt. Die Antwort lautet: Der Mensch, -jenes Wesen, das Kindheit, Mannes- und Greisenalter durchläuft und daran Schicksal erfährt. Tiere haben kein Schicksal, unmerklich rinnt die Zeit an ihnen vorbei. Dem Menschen hingegen wird Zeit bewußtes Erlebnis, persönliche Erfahrung, Aufstieg und Niedergang, Freiheit und Entscheidung. Ihm ist auferlegt, Schicksal zu ertragen. Solche Bestimmung birgt unabsehbares Leid. Und die Tragödie stellt den Prozeß der Bewußtwerdung dieses Leides dar. Ödipus erträgt das Schicksal und ist selbst unerbittlich im Aufdecken

1) Ästhetik des Tragischen, 3. Aufl., München 1917, S. 18

2) Ästhetik des Tragischen, 3. Aufl., München 1917, S. 21

der Hintergründe desselben, im Aushalten der Bewußtwerdung des Grauens:

"Was immer mag, das breche! Mein Geschlecht will ich,
Und sei's gering, ganz unverhüllt erfahren." 1)

Das solcherweise bejahte Geschlecht ist, symbolisch verstanden, die Menschheit. Ödipus erträgt den Fluch seines Geschlechtes und stirbt in der Glorie geheimnisvoller Verklärung.

Ähnliches enthüllt sich in Hiobs heroischer Gestalt. Auch über ihm waltet Vorsehung und stößt ihn in tiefe Verzweiflung. Im Bewußtsein seiner Unschuld fragt er nach dem Sinn der über ihn gekommenen Heimsuchung. Die Antwort, die ihm zuteil wird, gestattet einen tiefen Einblick in das Wesen des Menschen. Der Zustand dieses Gequälten ist als Durchgangsstufe begriffen. Der Mensch, seiner innersten Natur nach ein werdender, muß, um seiner Bestimmung entgegenzuwachsen, Zonen der Läuterung durchschreiten: "Siehe, das alles tut Gott zwei- oder dreimal mit einem jeglichen, daß er seine Seele zurückhole aus dem Verderben und erleuchte ihn mit dem Licht der Lebendigen." 2) Dieser geheime Wesenszug des Hiob-Dramas war gewiß einer der Gründe, die Goethe bewogen, im "Faust" an Hiob anzuknüpfen.

Nietzsche wollte die Flucht vor dem Leid in der Entindividuation, Ödipus und Hiob ertragen das Leid und erwachen so im Geheimnis ihrer Individualität. - Ödipus gerät wider Willen in Schuld und begeht Unrecht; sein Leid ist die Folge davon. Die Frage nach der Möglichkeit, Unrecht tun zu können, genauer: nach der Notwendigkeit, Unrecht tun zu müssen, berührt den innersten Kern des Menschen, wie auch des Tragischen. Sie muß eingehend beantwortet werden.

In seiner Abhandlung "Etwas über die erste Menschengesellschaft am Leitfaden der Mosaischen Urkunde" (1789) hat Schiller treffende Bemerkungen zu unserer Frage gemacht. Er führt aus, daß jener Vorgang, den man gemeinhin Sündenfall nennt, in Wahrheit einen Aufstieg darstellt, "denn

1) König Ödipus, 5. Akt, Vers 1076/77

2) Hiob, 33, 29

der Mensch wurde dadurch aus einem Sklaven des Naturtriebes ein freihandelndes Geschöpf, aus einem Automat ein sittliches Wesen, und mit diesem Schritt trat er zuerst auf die Leiter, die ihn nach Verlauf von vielen Jahrtausenden zur Selbstherrschaft führen wird." Weit entfernt von plattem Optimismus und Fortschrittsglauben, sieht Schiller sehr wohl den düster-erhabenen Abgrund, über dem sich Menschheitsgeschichte ereignet. Er ist sich der ganzen Gefährdung bewußt, wenn er sagt, der Mensch wurde durch jenen Aufstieg "aus einem glücklichen Instrument ein unglücklicher Künstler." 1) Dennoch mußte er dieses Schicksal des Unglücklichen auf sich nehmen, "in diesem Kampfe allein konnte er seine Vernunft und Sittlichkeit ausbilden". 2) Auch mit leichtsinniger Liquidierung der Schuld hat diese Vorstellung nichts zu tun, denn eine solche würde ja die Sittlichkeit von einer anderen Seite her aufheben.

Hegel hat den Schillerschen Grundgedanken philosophisch schärfer gefaßt und Johannes Volkelt schreibt in Übereinstimmung damit: "Soll sich der Geist zu höherer Stufe erheben, so muß er sich durch Entzweiung und Widerspruch kämpfen. Der sich bis zu äußerster Zerissenheit zuschärfende Widerspruch ist die eigenste Triebkraft des sich entwickelnden Geistes." 3) Inhaltlich aber ist dieser Widerspruch "der aus den innersten Tiefen der Seele schreiende Schmerz."

Die von den genannten Denkern vertretene Anschauung, der wir auch bei Schelling, Fichte oder Jacob Böhme begegnen, versteht also, ähnlich wie der Verfasser des Hiob, das Leid und die Verirrung als ein Element, dessen der Mensch bedarf, um sein Ziel zu erreichen. Das Übel hat polarischen, dialektischen Charakter, es weist auf sein Gegenteil und treibt dem Guten zu, es ist die Kraft, "die stets das Böse will und stets das Gute schafft." 4)

Die Einsicht in die polarische, dialektische Natur des Bösen ist die Voraussetzung zum Verständnis des Tragischen. Hier wie dort herrscht eine eigentümliche Notwendigkeit, die unser Dasein durchzieht und bestimmt. Auch ein Denker wie Thomas von Aquino war von dieser Notwendigkeit des Bö-

1) Cottasche Säkularausgabe, XIII, 26

2) Cottasche Säkularausgabe, XIII, 28

3) a. a. O. S. 112

4) Faust I, 1335/36

sen überzeugt: "Würde das Böse aus einigen Bereichen des Alls hinweggenommen, so würde viel von der Vollkommenheit des Alls dahinschwinden. Erwächst doch dessen Schönheit aus dem geordneten Beieinander von Gutem und Bösem, indem das Böse aus verarmendem Guten entspringt und dennoch, kraft der Vorhersicht des Allenkenden, aus dem Bösen Gutes folgt - wie auch der Liedgesang seine Süße empfängt aus den Zwischenzeiten des Schweigens." 1)

Damit ist eine bedeutsame metaphysische Einsicht gewonnen, mit welcher das Phänomen des Tragischen aufs innigste zusammenhängt. Man hat immer wieder bemerkt, daß auch dem Tragischen jener polarische, dialektische Charakter eigen ist; weil dies jedoch nicht konsequent verfolgt wurde, mußten sich zwangsläufig sachliche wie terminologische Unklarheiten ergeben. Emil Staiger führt in seinen "Grundbegriffen der Poetik" aus: Die tragische Katastrophe meint "ein unwiderrufliches Scheitern", "eine tödliche Verzweiflung, die nicht mehr weiß, wo aus und ein." 2) Der Skeptiker, fährt Staiger fort, dem es mit seiner Skepsis ernst ist, der Gläubige, der angesichts einer furchtbaren Wirklichkeit seinen Glauben verliert, oder der Liebende, der wie Werther in der Verzweiflung über die zerstörenden Kräfte seiner Liebe zugrunde geht: "... sie alle sind tragische Gestalten und geraten in jene Grenzsituation, in der alle Orientierung und also im Grunde das menschliche Dasein aufhört." 3) Staiger sieht sich dann jedoch veranlaßt, darauf hinzuweisen, daß das Tragische im Sinne seiner Definition eigentlich in der Dichtung nirgends vorhanden ist: "So kommt das Tragische in der Dichtung rein und unmittelbar nie zu Wort." 3) Im Gegensatz zu einer solchen negativen Poetik und in bezug auf obige Definition fragt Benno von Wiese 4) mit Recht, ob es nicht zur Paradoxie echter tragischer Dichtung gehöre, daß im Zerbrechen des Sinnes immer wieder ein neuer Sinn aufleuchte. ob nicht gerade dort, wo alle Ziele eines Menschen vernichtet werden, das menschliche Scheitern in die Transzendenz zu münden vermöge; denn das Unwiderrufliche, die

1) Summa contra Gentiles; 3, 71;

Übersetzung: Josef Pieper, Fischer-Bücherei

2) Grundbegriffe der Poetik, 2. Aufl., 1951, S. 189/90

3) a.a.O.S. 195

4) a.a.O.S. 666

rödliche Verzweiflung bringe nicht nur die Katastrophe einer endlichen Existenz zum Bewußtsein, sondern decke auch immer wieder den Ort auf, wo gerade der unbedingt scheiternde Mensch zur sinnvollen und religiös verstehbaren Bejahung seines Scheiterns gelange.

Geht man dieser Kontroverse auf den Grund, dann sieht man sich auf die Idee des Menschen zurückgewiesen. Das Dialektische, die Polarität von Gut und Böse, ist ein wesentliches Element dieser Idee. Wo immer sich aus diesem Element ein äußerlich unauflösbarer Lebenskonflikt entwickelt, ereignet sich Tragik. Tragik ist also menschliches Leid in metaphysischer Sicht: Sie ereignet sich kraft göttlicher Notwendigkeit, sie erzwingt die Aufhebung eines Lebenszustandes und leitet damit die Entfaltung eines folgenden ein. So gesehen ist alles menschliche Leben von Tragik durchsetzt, nicht minder aber von Verklärung. Muschgs "Tragische Literaturgeschichte" ist ein sprechendes Zeugnis dafür. Was sie am Leben des Dichters enthüllt, läßt sich allenthalben in menschlichem Schicksal finden. Und die Tragödie verdichtet das tragische Dasein des Menschen zu symbolischer Sichtbarkeit. Tragische Schuld aber ist der Zustand des Geschöpfes vor seinem Schöpfer, das die Substanz seines Ursprunges nicht mehr und die seines Zieles noch nicht rein aufzufassen vermag. Menschliche Schuld ist tragische Schuld, was den Gedanken der "felix culpa" mit umschließt.

Anders ausgedrückt: Tragik meint vernichtendes Verhängnis. Da ist ein Es, das etwas verhängt, und ein Ich, das vernichtet wird, so zwar, daß dabei das principium individuationis nicht zur Auflösung, sondern vielmehr zu reinerer Entfaltung gelangt. So sagt Goethe über seinen "Faust", der Held sei am Ende des ersten Teiles "als vernichtet zu betrachten". (Vgl. unten S. 108/09).

Die Definition des Tragischen als des menschlichen Leides in metaphysischer Sicht gestattet eine klare Abgrenzung vom Traurigen. Irgendein kleines oder großes menschliches Leid an sich betrachtet, ohne Bezug auf das Ganze einer und darüberhinaus der menschlichen Existenz, ist noch nicht tragisch, es ist traurig. Der metaphysische Blick ist der Blick auf das Ganze. Und darum auch eignet die Tragik vornehmlich dem Drama, weil es geraffte Ganzheit der Schicksale und Welthaltungen birgt. Zu-

gleich aber wird dem Blick auf das Ganze durch die Vernichtung gewisser Akzidenzien des Ichs hindurch die Verjüngung der Substanz desselben sichtbar.

Auf die Polarität des Tragischen weist auch Karl Jaspers hin: "In der ursprünglichen Anschauung geht das Tragische mit der Befreiung von ihm zusammen." Und Jaspers charakterisiert sehr genau die Gefahr, die entsteht, wenn das Tragische seines Gegenpols beraubt wird, als "Nurtragisches" betrachtet wird: "Das Nurtragische ist geeignet, zur Verschleierung des Nichts zu dienen, wo Glaubenslosigkeit sich Gestalt geben möchte." 1) Der dialektische Charakter des Tragischen allerdings ist der Existenzphilosophie nicht in gleicher Weise verständlich. Sie befaßt sich vor allem mit dem seienden, weniger mit dem werdenden Menschen; nur dem Blick auf die Kontinuität des Geistes aber wird das Wesen des Tragischen voll begreiflich, die innere Notwendigkeit seiner polarischen Struktur.

Das Tragische ist also Grundelement der menschlichen Existenz. Es auch außerhalb des Menschen zu suchen, hieße das Erkenntnisvermögen überfordern. Der bloß spekulative Verstand, die rein schlußfolgernde Logik kommt nie über die Seinsstruktur des Menschen hinaus, sondern stets nur an die Grenze dessen, "der so oft genannt, dem Wesen nach blieb immer unbekannt." 2) Eine Aussage, die das Tragische "ein wesentliches Element im Universum selbst" 3) nennt, entbehrt jeder Beweiskraft.

Hier wäre denn auch der Ort, eine notwendige terminologische Untersuchung anzustellen. Der Umstand, daß die dialektische Struktur des Tragischen verkannt wird, führt den Beurteiler allzuleicht zu einer Verwechslung des Tragischen mit dem "Nurtragischen". Das letztere wird so von Staiger als die "tragisch-folgerichtige" 4) Haltung bezeichnet, obwohl sich der Autor, der Sache nach, von dieser Haltung, als einer krankhaften, distanziert. Uns geht es hier um den Terminus, und die

1) a. a. O. 959

2) Goethe- Prooemion

3) a. a. O. S. 151, Max Scheler

4) E. Staiger, Goethe, Bd. I, S. 369

Einsicht in die polarische Natur des Tragischen zwingt zu einer terminologischen Besinnung. Wenn das tragische Leid seinem Wesen nach auf Höherentwicklung hingeordnet ist, dann müssen wir gerade dort eine "tragisch-folgerichtige" Haltung konstatieren, wo eine höhere Sinnggebung der Katastrophe, eine Befreiung und Verklärung durch das Tragische, eintritt. Werden wir doch auch eine Raupe nur dann als folgerichtig, das heißt ihrem Wesen wahrhaft entsprechend, bezeichnen, wenn sie sich zuletzt selbst aufhebt, indem sie den Schmetterling aus sich entläßt. Tragik und Verklärung bedingen sich ganz wie Raupe und Schmetterling. Diese Erkenntnis scheint dem nordischen Geist einige Schwierigkeiten zu bereiten, und schon Goethe sieht sich genötigt, zu fragen: "Sollen wir ewig als Raupen herumkriechen, nur weil einige nordische Künstler ihre Rechnung dabei finden?" 1)

Ähnlich irreführend und schief ist es, wenn Wiese etwa im Hinblick auf Goethes Faust den Terminus "übertragisch" 2) gebraucht, oder wenn andere in gleichem Sinne von "abbiegender" 3) und "relativer" 4) Tragik sprechen; wobei dann der Gegensatz, das "Nurtragische", als "erschöpfende", "absolute", "reine", "echte", "eigentliche", - "konsequente" Tragik bezeichnet wird. Mit allen Attributen des Wertvollen wird hier das "Nurtragische" geschmückt, obwohl es doch in der großen Dichtung nicht vorkommt und im Leben dem Nihilismus sehr nahe steht. Das "Nurtragische" ist offenbar ein Sonder- und Grenzfall des Tragischen, ja, nach Staiger, ein krankhafter Zustand; diesen aber als "rein", "echt", "eigentlich", "absolut" zu bezeichnen, verträgt sich nicht mit philologischer Akribie. Das "Nurtragische" birgt eine tödliche Krankheit und zielt auf den Tod des Geistes. Es wäre allenfalls als negative, heil-lose Tragik zu charakterisieren. Da sich andererseits nicht leugnen läßt, daß dem Tragischen im allgemeinen eine höhere Sinnggebung wesensgemäß ist, erübrigen sich Termini wie "übertragisch", "abbiegende" oder "relative" Tragik nicht nur, sie sind genau genommen falsch und leisten der Verkennung der dialektischen Struktur des Tragischen Vorschub.

1) Sophien-Ausgabe, 48, 209, Abteilung I (Sprüche in Prosa)

2) a.a.O. S. 79 ff.

3) Volkelt, a.a.O. S. 59

4) Ziegler, a.a.O. S. 956

Eine weitere Unklarheit hat sich dadurch ergeben, daß Jaspers zwischen einer "Erlösung im Tragischen" und einer "Erlösung vom Tragischen" unterscheidet. 1) Diese Unterscheidung hat nur Sinn auf dem Boden Jasperscher Existenzphilosophie und ist eigens zu deren Bestätigung erfunden. Trotzdem wird sie verschiedentlich einfachhin übernommen, 2) ohne daß dabei Konsequenz und Bedeutung dieser "radikalen" Unterscheidung gesehen sind. Die Voraussetzung einer "Erlösung im Tragischen" ist nach Jaspers ein Glaube, der kein anderes als das immanente Sein kennt, es sei denn im Nichtwissen. Diese Voraussetzung ist in Jaspers' Existenzphilosophie erfüllt, weshalb denn bei der so gearteten Tragik viel von "Standhaltenkönnen", "Sterbenkönnen im Nichts", und vom "Tapfersein" die Rede ist. Als Beispiel wird Nietzsche genannt. Wie aber sieht nun die erlösende Wahrheit aus? "Im Untergang des Endlichen schaut der Mensch die Wirklichkeit und Wahrheit des Unendlichen ... vor dem jede besondere Gestalt scheitern muß." Das erinnert allerdings an Nietzsche.

Bei der "Erlösung vom Tragischen", die sich vor dem Hintergrund einer verbürgten Transzendenz vollzieht, ist am Ende des tragischen Vorgangs die Tragik aufgehoben "für das eigentliche Leben, das nun nicht mehr tragisch ist." Repräsentanten dieser Haltung sind, nach Jaspers, Aischylos, Sophokles, Calderon oder auch die Vertreter der deutschen Klassik. Bei der "Erlösung im Tragischen" bleibt das Tragische bestehen, und der Mensch befreit sich, indem er es aushält und sich darin verwandelt." Außer bei Nietzsche glaubt Jaspers die bezeichnete Art der Tragik noch bei Shakespeare finden zu können und versucht in einer "Hamlet" -Deutung den Nachweis dafür zu erbringen, wobei freilich dem Text Gewalt angetan wird; ein weiterer Grund, weshalb uns eine Auseinandersetzung mit "Hamlet" am Ende dieser Ausführungen geboten erscheint.

Gemäß unserer Wesensbestimmung des Tragischen und der metaphysischen Verankerung dieses Phänomens muß geltend gemacht werden: Weder in der antiken Tragödie, noch bei Calderon, noch in der deutschen Klassik wird "die Tragik selber gleichsam erlöst", wie Jaspers annimmt. Im Le-

1) a. a. O. 946 ff.

2) So von E. Franz, *Mensch und Dämon* (Goethes Faust), Tübingen, 1953, S. 76; und von B. v. Wiese, a. a. O. S. 13

ben wie in der Dichtung wird zwar Tragisches immer wieder überwunden, die Tragik menschlichen Daseins aber besteht fort. Faust ist am Ende der Gretchen-Tragödie keineswegs vom Tragischen erlöst, es folgen Wonne und Weh der Helenatragödie und weiterhin die Tragödie des alternden Tatmenschen. So wenig die Einsicht, daß Böses dem Guten dient, das Böse aus der Welt schafft, so wenig ist für einen Glauben, dem sich das Tragische aus der Transzendenz verklärt, die Tragik beseitigt.

Die Unterscheidung "Erlösung vom Tragischen" - "Erlösung im Tragischen" verbleibt also im Bereich Jasperscher Existenzphilosophie. Statt dessen muß man von einer "Erlösung durch das Tragische" sprechen. Der Begriff "Erlösung" hat dabei für die Tragödie nur dort seinen prägnanten Sinn, wo, wie etwa in Goethes "Faust", das Hereinwirken transzendenter Mächte in dichterischer Gestalt erscheint. Anderes mag als Befreiung, Läuterung, Verklärung, Wiedergeburt durch das Tragische bezeichnet werden.

Weder im Leben noch in der Dichtung werden wir das Tragische mit dem Nurtragischen verwechseln, wir wissen vielmehr, daß Tragik "unser winterwähiges Laub, unser dunkles Sinngrün, eine der Zeiten des heimlichen Jahres" 1) ist, heimlich bezogen auf Sommer und höhere Fruchtbarkeit. Ein tragisches Lebensgefühl würde dann beides umspannen. Das Nurtraurige weicht einer "göttlichen Taurigkeit" 2), und wir finden sie, ungeachtet des verschiedenen Weltbildes, bei Sophokles wie bei Shakespeare, bei Calderon wie bei Goethe. Muschg hat darauf hingewiesen, daß gerade das christliche Lebensgefühl sich der Erfahrung des Tragischen öffnet; die gegenteilige Ansicht werde "durch die Dramen Calderons ähnlich widerlegt wie durch die Malerei Grünewalds. Wie alles mystische Theater verbinden sie den Untergang des Menschen mit seiner Erlösung, wiederholen also den Grundriß der Orestie". 3) Die Jaspersche Ansicht, die Überwindung des Tragischen in der Offenbarungsreligion sei "unzureichend", geht daher am Wesen der Sache vorbei, ganz wie Scheler, wenn er sagt, Goethe sei gegenüber dem Phänomen des Tragischen "blind" gewesen. Vielmehr ist in jedem Weltbild, das sich zur Entscheidungsfreiheit des sittlichen Menschen bekennt, das Tragische ein wesentliches Element. Es

1) Rilke, Zehnte Elegie

2) 2. Kor. 7, 10

3) a.a.O. 310

"gründet im Mysterium der Freiheit des Menschen", wie Theodor Haecker in seiner tiefeschürfenden Abhandlung "Über das Tragische" treffend bemerkt. 1)

Auch die Meinung, das Bewußtsein eines versöhnenden Momentes vermindere die dramatische Spannung der Tragödie und den vollen Ernst ihrer Wirkung, geht fehl. Die Kunst des großen Dramatikers besteht gerade darin, dieses Bewußtsein in der Schweben zu halten. 2) Und es ist ein Geheimnis der Wortkunst, die tragische Atmosphäre jeder Szene und jedem Vers mitzuteilen, ein Charakteristikum, das Rilke an Hölderlin rühmt, wenn er von dessen Dichten sagt:

".. die Zeile schloß sich wie Schicksal, ein Tod war selbst in der lindesten, und du betrauest ihn; aber der vorgehende Gott führte dich drüben hervor." 3)

Nach allem wird auch die vielzitierte Äußerung Goethes verständlich, in der er sich von einer gewissen Art des Tragischen distanziert. Er schreibt an Zelter: "... der rein tragische Fall ist von Haus aus unversöhnlich.. alles Unversöhnliche kommt mir absurd vor." 4) Das Absurde ist offensichtlich das Nurtragische, vom Dichter, herkömmlichem Sprachgebrauch gemäß, als "rein tragisch" bezeichnet. Und es ist daher kein Widerspruch, wenn in der "Nachlese zu Aristoteles Poetik" 5) für die Tragödie ein versöhnender Ausgang gefordert wird.

3) Die Metamorphose des Menschen

Es zeugt von Goethes Universalität, daß er Lyriker, Dramatiker und Erzähler zugleich war. Sein Beispiel einer organischen Vereinigung der

1) Schöpfer und Schöpfung, Leipzig 1934, II, S. 89 - 135

2) Dazu auch Walzel, a.a.O. S. 36

3) Rilke, Gedicht: An Hölderlin

4) 31.10.1831; S.A. 49, IV, S. 128

5) Vgl. unten S. 39

verschiedenen Seiten des Dichterischen und damit Menschlichen steht einzig da in der Weltliteratur. In dieses Bild seines universellen Geistes gliedern sich die ausgedehnten naturwissenschaftlichen Studien würdig ein.

Die Zentralidee der Naturanschauung des Dichters ist die Idee der **Metamorphose**. Im Tagebuch Sulpiz Boisserée's wird unter dem 3. August 1815 folgende Äußerung Goethes festgehalten: "Alles ist Metamorphose im Leben, bei den Pflanzen und den Tieren bis zum Menschen und bei diesem auch". 1) Metamorphose im Leben, -das heißt nicht einfach Formveränderung, sondern Gestaltwandel organischer Gebilde nach stillen Gesetzen, der auf ein "heiliges Rätsel" 2) hindeutet, auf eine eigentümliche Bezogenheit des Sichtbaren zum Unsichtbaren: "Und die seltenste Form bewahrt im Geheimen das Urbild", -so belehrt uns die "Metamorphose der Tiere". 3)

Nach Goethes Lehre der Metamorphose in Pflanzen- und Tierreich bedient sich das Urbild zur Gestaltung des Lebens polarischer Kräfte: Ausdehnung oder Diastole und Zusammenziehung oder Systole; Blatt- oder Spiraltendenz, Stengel- oder Vertikaltendenz; vis centrifuga und vis centripeta, - jedes Gegensatzpaar bezeichnet eine "Polarität", durch die das Leben unterhalten, die Gestaltung und Umgestaltung der Natur bewirkt wird. Ein weiteres Grundelement des Lebens ist das der "Steigerung", die die Entfaltung des vitalen Prozesses von einfacheren zu entwickelteren Gebilden vorantreibt. Durch die Phänomene von Polarität und Steigerung gliedert sich das Leben der Natur in ein zusammenhängendes organisches Ganzes, an dessen Spitze der Mensch gestellt ist.

Die Vorstellung einer auf Metamorphose beruhenden, harmonische Steigerung der Kräfte erstrebenden Natur-Wirksamkeit tritt bei Goethe erst in der Zeit der Italienischen Reise auf und ist offenbar eine Folge der neuen

1) Eduard Firmenich-Richartz: Die Brüder Boisserée, 1. Bd., Jena, 1916, S. 394

2) Gedicht: Die Metamorphose der Pflanzen

3) Vgl. auch E. Spranger, Goethes Weltanschauung, 1949, S. 57 f.
Sprangers Vortrag hat Goethes Leben als Beispiel einer Metamorphose zum Thema, insbesondere das "poetische Bilden". Auf den Zusammenhang von Tragik und Metamorphose geht Spranger nicht ein.

geistigen Haltung des ersten Weimarer Jahrzehnts, in dem der Harmoniegedanke immer bestimmender wurde. Das "Natur-Fragment" von 1782 zeigt den Sinn für die harmonische Zielstrebigkeit des Lebens noch nicht. "Die Erfüllung, die ihm fehlt", sagt Goethe später selbst, "ist die Anschauung der zwei großen Triebräder aller Natur; der Begriff von Polarität und Steigerung ... jene ist in immerwährendem Anziehen und Abstoßen, diese in immerstrebendem Aufsteigen." 1)

Für die geistige Entwicklung des Menschen hat Goethe Polarität und Steigerung -der Sache nach- schon viel früher als treibende Faktoren erkannt. In "Dichtung und Wahrheit" spricht er von "Konzentration" und "Expansion", die als Ausdruck geistiger Potenzen im Gegeneinander das Licht, die Materie und die ganze Schöpfung hervorbringen. Dieses schöpferische Gegeneinander ist zugleich der Kampf des Glaubens gegen den Unglauben, luziferischer Verselbstigung gegen die Gottheit, der im Menschen, als dem letzten Glied der Schöpfung, seinen Austrag findet. Der Mensch ist dazu geschickt, "die ursprüngliche Verbindung mit der Gottheit wiederherzustellen". Es gilt zu erkennen, "daß wir uns in einem Zustand befinden, der, wenn er uns auch niederzuziehen und zu drücken scheint, dennoch Gelegenheit gibt, ja zur Pflicht macht, uns zu erheben und die Absichten der Gottheit dadurch zu erfüllen, daß wir, indem wir von einer Seite uns zu verselbstigen genötigt sind, von der anderen in regelmäßigen Impulsen uns zu entselbstigen nicht versäumen." In dieser Lage ist der Mensch nach Herkunft und Bestimmung "zugleich das vollkommenste und unvollkommenste, das glücklichste und unglücklichste Geschöpf." 2)

Die Polarität der Natur erscheint im Menschen als tragische Polarität des Geistes und verleiht auch der Metamorphose des Menschen tragischen Charakter. Die "Verselbstigung" ist ein luziferischer, materieller Trieb und verbannt den Menschen aus der aufgelichteten Ordnung reinen Naturdaseins, darin die Pflanze unangefochten ihre Blüte entfaltet. Nur der Mensch ist Einzelwesen, während das Tier im engen Kreis des Gattungsinstinktes verbleibt. Dennoch wird gerade der Mensch auf ungleich innigere Weise wieder in das Dasein seiner Gattung einbezogen und die

1) S.A. 11, II, S. 10/11

2) Dichtung und Wahrheit, Buch VIII; S.A. 27, 218 - 22

Anlagen seines Geistes schließen ihn gegen den Mitmenschen auf. Über den Prozeß der "Verselbstigung" und "Entselbstigung" wird der Mensch Gemeinschaftswesen in höherem Sinn.

Gerade auf das Phänomen der Gemeinschaft lenkt Goethes dramatisches Schaffen seit der Weimarer Zeit den Blick. Es geht ihm nicht nur jeweils um das Schicksal eines Helden, um dessen Kämpfe und Leiden, sondern auch hier gliedert sich ihm der Vorgang wieder in polare Kräfte, die sich zu höherer Einheit emportreiben. So gestaltet er im "Egmont", nach seinen eigenen Worten, " 1) ... das Dämonische, das von beiden Seiten im Spiel ist, in welchem Konflikt das Liebenswürdige untergeht und das Gehäßte triumphiert, sodann die Aussicht, daß hieraus ein Drittes hervorgehe, das dem Wunsche aller Menschen entsprechen werde ..." Das Liebenswürdige ist noch nicht das Eigentliche; es erfährt eine Korrektur, und zwar nicht nur durch das Gehäßte - durch Alba -, sondern auch durch Oranien.

Der Grundriß des "Egmont" tritt dann noch reiner in der "Iphigenie", im "Tasso", in der "Natürlichen Tochter" und in den "Wahlverwandtschaften" in Erscheinung. Darin drückt sich wieder das organische Denken des Dichters aus. Er verfolgt den Aufstieg der Individualitäten durch Krisen hindurch zu höherer, umfassenderer Existenz, zu wahren Gemeinschaftsleben. In Goethes Drama ereignet sich durch den tragischen Konflikt hindurch Kommunikation. Spiel und Gegenspiel haben gleichermaßen recht und unrecht, die Wahrheit liegt in der Mitte, auf welche beide Parteien durch die Handlung zubewegt werden.

Solche Kommunikation gelingt dem Stürmer und Dränger noch nicht. Aber schon im "Werther" findet sich eine aufschlußreiche Stelle, die bezeugt, daß das Tragische bereits hier nicht nur als ein Problem des einzelnen, sondern als ein solches der Gemeinschaft empfunden wird: "So verständige, so gute Menschen fingen wegen gewisser heimlicher Verschiedenheiten untereinander zu schweigen an, jedes dachte seinem Recht und dem Unrecht des andern nach und die Verhältnisse verwickelten und verhetzten sich dergestalt, daß es unmöglich war, den Knoten eben in dem kritischen Moment, von dem alles abhing, zu lösen. Hätte eine glückliche Vertrau-

1) Dichtung und Wahrheit, Buch XX; S.A. 29, 175/76

lichkeit sie früher wieder einander nähergebracht, wäre Liebe und Nachsicht wechselweise unter ihnen lebendig worden, vielleicht wäre unser Freund noch zu retten gewesen." 1)

Jenes "vielleicht" birgt bereits die Ahnung der rettenden Kräfte, auf die der reifere Goethe nicht länger verzichten durfte. Wie in der Natur die Gegensätze zu gesteigerter Harmonie gelangen, so verwirklicht sich aus dem Gegensatz der Individualitäten im Raum der Tragödie die Kommunikation, als Ausdruck der Metamorphose des Menschen.

Die Goethesche Einstellung wird noch klarer durch einen Vergleich mit Friedrich Hebbel, dessen Tragödien nicht zur Kommunikation, sondern zur Entfremdung führen. Herodes und Mariamne sind ein eklatantes Beispiel solch zunehmender Entfremdung, die sich, wie Klaus Ziegler darlegt, auch in der äußeren Form des Dramas verrät und zur "Zersetzung des Dialogs und Pseudodialektik" 2) führt; es kommt nicht mehr zu wirklicher Rede und Gegenrede, die Gestalten sprechen monologisch aneinander vorbei.

Die Individualität gerät bei Hebbel immer mehr in ihr tragisches Sosein hinein. Bei Goethe ist die Tragik von Anfang an überindividuell und von der Gemeinschaft her gesehen. Man kann deshalb bei Goethe seit dem "Egmont" von einer objektiven Tragik sprechen. Dies noch aus einem weiteren Grund. Der Dichter lenkt den Blick nicht zuerst auf subjektive Zustände des Ich - wie dies etwa in Shakespeares "Othello" oder "Macbeth" geschieht -, sondern auf das eherne Gesetz des Daseins und der irdischen Ordnungen. Ererbter Fluch kennzeichnet Orest, nicht subjektives Handeln; nicht persönliche Schuld, sondern die Unzulänglichkeit aller irdischen Ordnung verursacht die Not Ottilies. Dieser übersubjektive Charakter der Konflikts-Ursache entspricht dem anderen überindividuellen Moment, das durch Katharsis zur Kommunikation drängt. Und beides zusammen bestimmt die Tragik und Metamorphose des Menschen.

Auch ein Vergleich mit Schiller kann das Gesagte verdeutlichen. Schiller stellt in der "Jungfrau von Orleans" die natürliche Regung des weib-

1) Werther, Buch II, Alpin, S.A. 19, 182

2) Mensch und Welt in der Tragödie F. Hebbels, Berlin 1938, S. 99

lichen Herzens, die Liebe der Johanna, als tragische Verirrung dar, durch die sie aus ihrer göttlichen Berufung ins Menschlich--Allzumenschliche abfällt. Das Geschehen drängt der Gestaltung des heroischen idealen Aufschwungs zu, wodurch die Heldin die Sphäre ihrer irdischen Trübung im Opfertod weit hinter sich läßt: "Mein Volk wird siegen, und ich werde sterben." 1) Nicht mähliche Verwandlung polarer Kräfte in ein höheres Drittes, sondern mutig erhabener Sprung in das Dunkel des Opfertodes, in die abstrakte Freiheit des Ideals, ist charakteristisch für Schillers Gestalten. Die Gegensätzlichkeit beider Dichter, wie sie Dilthey 2) grundsätzlich umreißt, macht sich auch in ihrem Verhältnis zum Tragischen geltend. "Ganz Leidenschaft", sagt Dilthey von Goethe, "aber auch ganz Verstand und Bewußtsein dessen, was er bedarf, bildet er in sich Kraft aller Arten aus, nur nicht die abstrakte moralische Stärke, die sich den Verhältnissen und der Welt kämpfend entgegensetzt. Hier erklärt sich seine reine Bewunderung für die sittliche Größe Schillers. Sie ist eben darum so rein, weil er selber solcher moralischen Stärke nicht bedarf. Und ebenso wird hier die Künstlerbewunderung Schillers für diesen Menschen begreiflich, der Natur ist und wie die Natur selber wirkt." Statt Sühnung des Vergangenen, wird für Goethe alles Wegbereitung des Künftigen. Belebt sich ihm einerseits die Natur durch seelische Bezüge, findet er in den Farben die Taten und insbesondere Leiden des Lichtes 3), so sieht er andererseits die Entwicklung des Menschen in die wunderbare Ordnung des Naturgeschehens einbezogen:

"Nichts ist beständig! Manches Mißverhältnis
Löst unbemerkt, indem die Tage rollen,
Durch Stufenschritte sich in Harmonie.
Und ach, den größten Abstand weiß die Liebe,
Die Erde mit dem Himmel auszugleichen." 4)

Allenfalls hat "reine Menschlichkeit" sühnende Kraft, aber nicht so, daß dadurch ein Verstoß gegen die Weltordnung wiedergutzumachen wäre, sondern als heilende Wirkung von Mensch zu Mensch, unter dem Einfluß

1) Jungfrau von Orleans, V, 10, Vers 3376/77

2) W. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, 12. Aufl. S. 143

3) Vorwort zur Farbenlehre, S.A. II, 1, S. IX

4) "Natürliche Tochter", Vers 4140 f.

der helfenden Gottheit. So konfrontiert der Dichter seine Gestalten und schließt sie gegeneinander auf. Menschen und Dinge verlieren im Licht seines Anschauens die starren Grenzen ihres Gewordenseins und haben wieder Teil an der Entfaltung von Geist und Leben. Wie Gestirne aus entgegengesetzten Richtungen des Raumes bewegen sich die Gestalten aufeinander zu. Ein Hauch der "apokatastasis panton" geht durch das Werk, bis hin zu dem Wort: "Selbst der alte Satansmeister ist von spitzer Pein durchdrungen." 1)

Das Gesetz von Polarität und Steigerung beherrscht auch den Gestaltwandel des Geistes. Während bei Pflanze und Tier das Wachstum ungestört und bruchlos vor sich geht, begleiten erdbeben- und vulkanartige Erschütterungen das Werden des Menschen. Bei aller Agilität vertreten der Geist und das Ich auch Beharren, Sein, Identität mit sich selbst und verleugnen nicht ihre innere Verwandtschaft mit dem Urgestein. 2) Und so bedarf es auch einer besonderen Macht, einer Metamorphose höherer Art, um den Geist vor Erstarrung zu bewahren. In Dantes Dichtung findet Goethe ein Beispiel, wenn er sagt: "Metamorphose in höherem Sinn durch Nehmen und Geben, Gewinnen und Verlieren hat schon Dante trefflich geschildert." 3) Was bei Dante transzendentes Seelengesetz ist, wird bei Goethe als immanentes Prinzip wirksam. Bewußt oder unbewußt sehnt sich der Geist nach dem "Flammentod", nach mystischem "Stirb und Werde", nach "höherer Begattung", 4) und er erfährt dies durch die Katharsis der Tragödie. Die Katharsis bezeichnet den Umschlag des tragischen Vorgangs in die Verklärung. Darum ist gerade sie der eigentliche Ausdruck des tragischen Geschehens. So empfindet Goethe, wenn er bezüglich der "Wahlverwandtschaften" von der "innigen, wahren Katharsis" 5) spricht, auf die das Werk hinziele; und in der Nachlese zu Aristoteles' Poetik hebt er wiederum die Katharsis hervor, die "eine Art Menschenopfer" 6) bedeute. Die Katharsis ist für ihn anders als für Ari-

1) Faust II, 11951/52

2) Vgl. den Aufsatz "Über den Granit"

3) S.A. II, 42, S. 118 (Maximen und Reflexionen)

4) Gedicht "Selige Sehnsucht" (1814)

5) Briefe an Zelter, 29.1.1830, S.A. IV, 46, S. 323

6) S.A. 41, II, S. 248

stoteles, der darunter lediglich eine allgemeine psychologische Wirkung versteht, ein metaphysischer Vorgang, darin sich tragische Gestalt und verklärte Gestalt durchdringen.

Selbst Lessing hat in seiner Hamburgischen Dramaturgie die Katharsis noch nur psychologisch verstanden. Und erst Schillers Abhandlung über das Erhabene stößt zu einem methaphysischen Verständnis vor. Ehe wir uns jedoch den bedeutsamen Ausführungen Schillers zuwenden, sei kurz ein Blick auf die Rolle der Katharsis im antiken Kultus geworfen. Denn hier, in der Katharsis, besteht ein innerer, geistiger Zusammenhang zwischen Kult und Tragödie, den zu beachten sehr viel wichtiger ist, als vagen Vorstellungen über die Entstehung der Tragödie aus dem Dionysoskult nachzugehen.

Eduard Schurē 1) führt aus, daß in den antiken Mysterien der Myste durch die Katharsis, die Läuterung, zur Einweihung gelangt. Am Ende des Läuterungsweges, der den Neophyten von individuellen Trübungen befreit, steht die Initiation, der mystische Tod, in Gestalt eines dreitägigen Tempelschlafes, 2) eines psycho-physischen Ausnahmezustandes, durch magische Handlung der Priester hervorgerufen. Dieser mystische Schlaf vermittelt dem Schüler traumhaft die Schau der kosmischen Wahrheit, die Lösung der Daseinsrätsel, die Begegnung mit den Göttern. Von nun an ist er ein "Epopte", einer der geschaut hat. "In tiefster Ehrfurcht", schreibt Thassilo von Scheffer, "haben sich selbst die erlauchtsten Geister willig vor den Gottheiten geneigt und spürten auch immer die auf sie gesunkenen Weißen und Segnungen. Pindar, Aischylos, Sophokles und viele andere haben darüber ein Zeugnis abgelegt." 3)

Der Orient, als die Wiege der antiken Kulte, hat der Mysterienreligion seinen Stempel aufgeprägt, ihr "Stirb und Werde" atmet orientalischen Geist. Man könnte demgegenüber die Tragödie eine Mysterienlehre des Abendlandes nennen, in welcher der freie, auf sich selbst gestellte Geist die Rückbeziehung zum Seinsgrunde findet. Was dort Askese und Riten er-

1) Die großen Eingeweihten, München, 1956, 12. Aufl. S. 270

2) Siehe besonders: Alfred Schütze, "Mithrasmysterien u. Urchristentum" Stuttgart, 1937, S. 72 f.

3) Hellenische Mysterien und Orakel, Stuttgart, 1940, S. 53

wirken, erzwingt hier das Leben selbst im tragischen Schicksal, wenn es "alle Außenwerke ersteigt, auf die er -der Mensch- seine Sicherheit gründete, und ihm nichts weiter übrig bleibt, als ... durch eine freie Aufhebung alles sinnlichen Interesses, ehe noch eine physische Macht es tut, sich moralisch zu entleiben." 1) Er erhebt sich damit zur "heiligen Freiheit der Geister". Inmitten der Katastrophe wendet er sich, angesichts der "ewigen Untreue alles Sinnlichen nach dem Beharrlichen in seinem Busen." 2) Erschüttert vom Schauer des Erhabenen, wird er sich seines geistigen Wesens bewußt. Tod und neues Leben sind eins in diesem Gefühl. Darum sagt Schiller: "Das Gefühl des Erhabenen ist ein gemischtes Gefühl. Es ist eine Zusammensetzung von Wehsein, das sich in seinem höchsten Grad als ein Schauer äußert, und von Frohsein, das bis zum Entzücken steigen kann, und ob es gleich nicht eigentlich Lust ist, von feinen Seelen aller Lust doch weit vorgezogen wird." 3)

Schillers Worte über das Erhabene enthalten eine Wesensdeutung der Katharsis. Die Zweipoligkeit der kathartischen Erfahrung ist sehr genau umschrieben; erschütternd kommt sie auch zum Ausdruck, wenn Faust beim Anblick Gretchens auf dem Blocksberg in die Worte ausbricht: "Welch eine Wonne! Welch ein Leiden!" - Der Akt der Katharsis befreit aus der Erstarrung des Geschehenen: Das Schaudern -nicht das Scheitern!- ist der Menschheit bestes Teil.

4) Tragische Atmosphäre

Goethes Geburtszimmer im Frankfurter Goethehaus enthält eine Originalbüste von Klauer, die den Dichter als Orest mit der griechischen Binde im Haar darstellt. Darunter und darüber befinden sich Leier und Morgenstern, das ererbte und das selbstgewählte Wappen, die beide einst am Sarg des Dichters angebracht waren. Die Büste wurde 1780 nach der Uraufführung der Iphigenie geschaffen, an welcher der Dichter selbst als Orest mitwirkte.

1) Schillers Werke, Säkularausgabe, XII, 279

2) Schillers Werke, Säkularausgabe, XII, 280

3) Schillers Werke, Säkularausgabe, XII, 268/69

Dieses Bild führt mitten hinein in die tragische Atmosphäre von Goethes Leben und Werk. Man ist leicht geneigt, unter dem harmonischen Klang, der von der Leier ausgeht und vor der aufwärts weisenden Strahlung des Sternes zu Häupten des Dichters, die tragische Gestalt in der Mitte zu vergessen. Das Leben des Dichters selbst ist ein Kunstwerk und zeigt immer wieder jene "Söhnung", die Goethe von jedem vollkommenen Kunstwerk, auch dem tragischen, fordert. Aber, angefangen von den "Leiden des jungen Werthers" bis hin zur Werther gewidmeten "Trilogie der Leidenschaft", schlingt sich ein immer wieder hervortretender Zug durch Leben und Werk, der eine tragische Ausgesetztheit besonders heftiger individueller Art bekundet. Und auch dort, wo dem Dichter, wie so oft, die Gnade einer großen Begegnung zuteil wurde, denken wir nur an Schiller oder Frau von Stein, litt er besonders unter dem Fluch dieser Gnade: Abschied nehmen zu müssen. So verstehen wir die Worte: "Viele Leidende -Synonym für Menschen!- sind vor mir hingegangen, mir aber war die Pflicht auferlegt, auszudauern und eine Folge von Freude und Schmerz zu ertragen, wovon das Einzelne wohl schon hätte tödlich sein können." 1) Ähnlich heißt es in der Marienbader Elegie: "Scheiden ist der Tod!" Und Iphigenie, dem Opfertod entronnen, nennt ihr Leben fern vom Vaterland einen "zweiten Tod". Daß dem Dichter die Kraft geschenkt war, den Schicksalsschlägen standzuhalten, macht die Leiden um nichts geringer.

Und schließlich gehört zur tragischen Atmosphäre dieses Lebens das Bewußtsein dämonischer Schicksalsgetriebenheit. "Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht, gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unsers Schicksals leichtem Wagen durch..", -mit diesen Worten Egmonts endet des Dichters Selbstbiographie.

Seit der Begegnung mit Lili Schönemann gewinnt in Goethe die Erfahrung einwirkender Schicksalsmächte immer konkretere Gestalt; er sucht diesem Erlebnis durch den Begriff des Dämonischen Ausdruck zu verleihen und findet dies in allem Leben als bestimmendes Element, das sich selbst der Bestimmung entzieht, auf dessen Hervorbrechen man aber jederzeit gefaßt sein muß. Einerseits tritt es auf als "geprägte Form, die lebend sich entwickelt", 2) in der Eigenart der Persönlichkeit, als ihr "Dämon";

1) Brief an Rauch, 21.10.1827; S.A. 43, IV, S. 115

2) Urworte, Orphisches, 1817

diesem Schicksal ist jeder Mensch gleichermaßen unterworfen. Zweitens erscheint das Dämonische als umfassende kosmische Wesenheit "und bildet eine der moralischen Weltordnung, wo nicht entgegengesetzte, doch sie durchkreuzende Macht.." 1) Diese ergreift vorzüglich von den außerordentlichen Naturen Besitz und versucht ihnen, zu Heil oder Unheil, ihre dämonischen Ziele aufzudrängen: "Je höher ein Mensch, desto mehr steht er unter dem Einfluß der Dämonen, und er muß nur immer aufpassen, daß sein leitender Wille nicht auf Abwege gerate." 2) Das Dämonische, auch in Leidenschaft und Liebe wirksam, 3) dem "jede Produktivität höherer Art verwandt ist" 4), wird also erst dann verderblich, wenn es ihm gelingt, die leitende Selbstbestimmung des Menschen auszuschalten. Die Freiheit der Entscheidung, oder doch die Forderung derselben, bleibt trotz dämonischer Einwirkung unbedingt gewahrt. Allein, "... das ist auch eben das Schwere, daß unsere bessere Natur sich kräftig durchhalte und den Dämonen nicht mehr Gewalt einräume als billig." 5)

Der Begnadung des Dichters, der außerordentlichen Lebendigkeit seines Geistes und seiner Natur, entspricht ein ungewöhnlicher Grad tragischen Ausgesetztseins.

1) Dichtung und Wahrheit, Buch XX; S.A. 29, 176

2) Zu Eckermann, 24.3.1829

3) Zu Eckermann, 5.3.1830

4) Zu Eckermann, 11.3.1828

5) Zu Eckermann, 2.4.1829

B) DIE TRAGISCHE GRUNDSTRUKTUR IN GOETHES DICHTUNG

1) Egmont: Individualität und Opfer

Wir haben bereits angedeutet, daß die Anschauung einer Metamorphose in allem Leben dem Stürmer und Dränger noch nicht eigen sei. Die Lösung von der Haltung der ersten Schaffensperiode vollzieht sich im "Egmont". Vorzüglich zwei Themen beschäftigen im Sturm und Drang das Drama des Dichters: Die Liebesleidenschaft, die Glück und Lebenssteigerung mit Elend und Schuld verflucht und an deren Ende der Liebende als Zerstörer dasteht, so im "Clavigo", der Gretchentragödie des "Urfaust", und im dramatischen Briefroman, der Wertherdichtung. Zum andern rückt immer wieder die Gestaltung der geniehaften Existenz in den Mittelpunkt des dichterischen Schaffens dieser Periode, der Vorgang, durch den eine große Seele, wie Mahomet, Sokrates, Prometheus, Caesar, Götz von Berlichingen, trotz besten Willens in verhängnisvolle Taten verstrickt wird und zugrunde geht.

Der aus der Erinnerung wiederhergestellte Plan zu "Mahomet" im 14. Buch von "Dichtung und Wahrheit" zeigt, wie sich der junge Goethe den Untergang des Genies vorstellte. Nach diesem Plan will "der vorzügliche Mensch das Göttliche, das in ihm ist, auch außer sich verbreiten. Dann aber trifft er auf die rohe Welt, und um auf sie zu wirken, muß er sich ihr gleichstellen; hierdurch aber vergibt er jenen hohen Vorzügen gar sehr, und am Ende begibt er sich ihrer gänzlich. Das Himmlische, Ewige, wird in den Körper irdischer Absichten eingesenkt und zu vergänglichen Schicksalen mit fortgerissen". 1) Es entspricht der Genieverherrlichung des Sturm und Drangs, daß der titanische Mensch als solcher ein Ideal darstellt, und daß erst der Natur der rohen, gemeinen

1) S.A., 28, 293

Welt zufolge, auf die er einwirkt, notwendig die Reinheit seines Strebens getrübt wird. So ist verständlich, daß beispielweise im "Götz" das Interesse am Helden im Verlauf der Handlung immer mehr abnimmt, wo "ohnehin gegen das Ende Götz außer Tätigkeit gesetzt ist." 1) Der göttliche Mensch wird, vom Leben fortgerissen, immer weniger er selbst und endet im Gemeinen.

Abgesehen vom "Faust" hat sich Goethe bei keinem Drama so lange um den Abschluß bemüht, wie gerade beim "Egmont". 1775 als Geniedrama konzipiert und bald auch bis zum vierten Akt gediehen, wird das Werk doch erst 1787 vollendet. Im fünften Akt wird die neue Haltung klar erkennbar, und von ihm her gewinnt auch das vorausgehende Geschehen des Dramas neue Bedeutung. Die Tatsache, daß sich der Dichter selbst erst zur klassischen Haltung hindurchringen mußte, ist der Grund für die verzögerte Vollendung des Werkes.

War im "Götz" die Entwicklung des Helden ein Auflösungsprozeß, so wandelt sich dies nun in einen Läuterungsprozeß. Wurde Götz in die tragische Vereinsamung getrieben, ging die Geschichte schließlich über ihn hinweg, so wird Egmont zum Gemeinschaftswesen, zum Retter des Vaterlandes. Das an Egmont zu Läuternde, ist der schrankenlose Trieb der Individualität, sich auszuleben. Er tritt auf als dämonischer, schicksalsbestimmender Zwang; in ihm spricht sich die oben erwähnte Goethesche Erfahrung eines Dämonischen aus, und der Dichter empfand die Gestaltung des Dramas für sich selbst als eine Befreiung von dämonischer Getriebenheit, vor der er sich, nach seinen Worten, durch die Flucht "hinter ein Bild" 2) rettete. Wir gewahren jedoch an dieser ungehemmten Individualität nicht nur Dämonie, sonder auch noch eine andere - zu Unrecht übersehene - Eigenschaft, die das, was der Dichter das "Liebenswürdige" 3) dieser Gestalt nennt, erst recht eigentlich in Erscheinung treten läßt: ein ursprüngliches Seinsvertrauen, die Gläubigkeit einer vom bitteren Ernst der Wirklichkeit noch ungebrochenen Individualität. Egmont glaubt noch an die Aufrichtigkeit des Menschen. Aber auch

1) Dichtung und Wahrheit, Buch 13; S.A. 28, 199

2) Dichtung und Wahrheit, Buch 20; S.A. 29, 174

3) Siehe oben S. 20/21

diese naive Arglosigkeit muß, so bitter diese Wahrheit ist, ent-täuscht werden.

Obwohl im "Egmont" das Problem der Individualität im Vordergrund steht, handelt es sich doch auch hier nicht um Individualtragik. Nicht die Existenz einer, sondern die Existenz der Individualität steht auf dem Spiel. Die Bedrohung Egmonts ist nicht durch Akzidenzien des Ichs verursacht -im Gegensatz zu Werther und seiner Leidenschaft, zu Macbeth und seinem Ehrgeiz-, sie kommt vielmehr aus der Substanz desselben, aus der objektiven Seinsstruktur der Individualität, des Menschseins. Dies hebt das Drama doch auch schon im Ansatz über die Konzeptionen des Sturm und Drangs hinaus und wird zur objektiven Grundlage der klassischen Wendung im fünften Akt.

Egmont charakterisiert sich selbst folgendermaßen: "Daß ich fröhlich bin, die Sachen leicht nehme, rasch lebe, das ist mein Glück ... Lebⁿ ich nur, um aufs Leben zu denken? Soll ich den gegenwärtigen Augenblick nicht genießen, damit ich des folgenden gewiß sei?" 1) Weil aber Egmont nicht nur der "Held von Gravelingen" ist, sondern auch Volksführer in einer heiklen politischen Situation, muß er in Konflikt geraten, wenn er sich nicht im Hinblick auf das Gebot der Stunde zu zügeln versteht. - Im Dialog zwischen der Regentin und Machiavell tritt zum erstenmal das Gefährliche in Egmonts Haltung hervor. Er geht "einen freien Schritt, als wenn die Welt ihm gehörte", 2) sagt die Regentin. Es erregt ihren Unwillen, ja ihr Mißtrauen, daß er die freie Unbekümmertheit seines Wesens auch als ihr "Statthalter" an den Tag legt und dadurch dem Volk, das eher eingeschüchtert werden sollte, ein schlechtes Beispiel gibt. Besorgte Freunde suchen ihm nahezubringen, daß sein Verhalten ihm selbst und seiner Sache schade. In diesem Ringen der Freunde um die bessere Einsicht des Helden greift das Gemeinschaftsmotiv in die tragische Handlung ein. Der uneingeschränkten Individualität ist jedoch nicht durch Worte, sondern nur durch die Katastrophe zu helfen. Jeden Rat schlägt er in den Wind, ja vergleicht ihn dem tödlichen Ruf, der den Nachtwandler in die Tiefe stürzt. 3) Erst nachdem er ein Opfer der Gewalt geworden, er-

1) "Egmont", 2. Aufzug, S.A. 8, 218

2) "Egmont", 1. Aufzug, S.A. 8, 190

3) "Egmont", 2. Aufzug, S.A. 8, 219

kennt er, wie wahr Oranien gesprochen hat.

Wir sagten, Egmont sei nicht nur durch individualistischen Lebensdrang gefährdet, sondern auch durch ein weltfremdes Seinsvertrauen. Er weist das Mißtrauen der Freunde weit von sich, als der Freiheit seines Charakters nicht würdig. Vor allem beseelt ihn ein unerschütterlicher Glaube an den König. Auch die Regentin hält er für "friedlich gesinnt", 1) und als Oranien vor einem Nachfolger warnt, der unliebsame Maßnahmen ergreifen könnte, entgegnet Egmont, daß auch der Eifer eines solchen mit der Zeit am anhaltenden Widerstand erlahme "und die Dinge wie zuvor ihren Gang halten" würden. Das Vertrauen auf den Gang der Dinge hält ihn auch davon ab, Oraniens Forderung zu entsprechen und eine Auseinandersetzung bewußt herbeizuführen, deren Konsequenz der Krieg wäre. Statt dessen beruft er sich auf das Gericht der Ritter des Vlieses und hält die Hintertreibung eines Urteiles desselben für "eine Ungerechtigkeit, der sich Philipp nie schuldig machen wird..." Die Treue ist ihm noch "kein leerer Wahn" und vornehm verteidigt er den König: "Bei Gott! man tut ihm unrecht. Ich mag nicht leiden, daß man ungleich von ihm denkt! Er ist Karls Sohn und keiner Niedrigkeit fähig." 2) Der König, für dessen Sache Egmont wiederholt unter Einsatz seines Lebens gekämpft hat, fordert seine Verhaftung. Damit bricht für Egmont eine Welt zusammen: "Der König?-Oranien! Oranien!" - in diesem Ausruf verdichtet sich die tragische Erkenntnis des Helden. Nicht ohne Schaden durchschifft er das Gebiet der Scylla und Charybdis, um zur Welt- und Selbsterkenntnis zu gelangen. 3)

1) "Egmont", 2. Aufzug, S.A. 8, 222

2) "Egmont", 2. Aufzug, S.A. 8, 228

3) Hanns Naumann hat in dem Aufsatz "Der Egmontmythos" (Z. f. dt. Ph. 71, S. 272-91) das Drama eine "Tragödie der Beliebtheit" genannt. Auch er sieht im Egmont etwas, das über bloße dämonische Getriebenheit hinausgeht. Die Identifizierung mit dem Balder- und Siegfriedmythos allerdings löst das Drama in grobe Allgemeinheiten auf. Zudem bezieht sich Naumann nur auf das, was zum Konflikt führt, und läßt den Teil der Handlung, der dem Dichter gerade bei Vollendung des Werkes am Herzen lag, völlig außer acht. Gerade hier aber wäre, wenn irgendwo, eine mythische Betrachtungsweise am Platz.

Es folgt das Bild der Verwandlung des Helden, Katharsis und Metamorphose gewinnen Raum. Im Kerker befällt Egmont die "Sorge", die er sich im Gespräch mit Oranien "gleich Seifenblasen vom Haupte weggewiesen"; es ist zunächst die Sorge um die Rettung der eigenen Person. Aber bald wächst er über sich selbst hinaus, um "heldenmäßig den schweren Schritt an Hand der Notwendigkeit zu gehen", 1) den Schritt nicht nur zum Tod, sondern zur Überwindung seiner selbst: "Du überwindest dich selbst und uns, du überstehst..", 2) ruft Ferdinand aus. Es erwacht in ihm die "Sorge für dieses Land." Nur noch sie beseelt ihn, angesichts des Todes. Er gelobt: "Kann mein Blut für viele fließen, meinem Volk Frieden bringen, so fließt es willig." Noch zweifelt er selbst daran, daß seinem Tod diese Wirkung beschieden sein könne. Doch die Erscheinung Klärchens im Traum zerstreut diese Zweifel: 'Sie heißt ihn froh sein, und indem sie ihm andeutet, daß sein Tod den Provinzen die Freiheit verschaffen werde, erkennt sie ihn als Sieger und reicht ihm einen Lorbeerkrantz.'" 3)

Der Schluß des "Egmont" hat nach Aussage und poetischer Gestalt die Kritiker auf den Plan gerufen. Man glaubt, hier dem Dichter nicht mehr ganz folgen zu können. Der 5. Akt "sprengt die Einheit seiner Tragödie", schreibt Wiese. 4) Die Rettung Egmonts ist "künstlerisch nicht voll ge-

1) "Egmont", 5. Aufzug, S.A. 8, 299

2) "Egmont", 5. Aufzug, S.A. 8, 299

3) Staigers Ansicht läßt sich nicht gut mit dem Text des Dramas vereinigen: Egmont habe sich nach wie vor der Sorge verschlossen, sei auch im letzten Akt noch Repräsentant des nur an sich selbst glaubenden dämonischen Menschen. Wir lesen: "Egmont opfert die Sorge, damit die Freude des Einverständnisses mit dem Unendlichen wiederkehre." Zwar pflichten wir Staigers Worten gegen den modernen Kult der in den Rang einer metaphysischen Kategorie erhobenen Sorge bei; es gibt jedoch neben der übersteigerten Sorge, wie sie etwa den greisen Faust befällt, auch eine berechnete, eben Egmonts "Sorge für dieses Land." Sie ist für Egmont das Tiefnotwendige und bezeichnet die zuletzt aus freiem Willen vollzogene "Entselbstigung". (Siehe: E. Staiger, Goethe, Bd. I., S. 304)

4) a.a.O. S. 90

glückt", behauptet Voser. 1) Hinter der Ansicht von der gesprengten Tragödien-Einheit steckt unverkennbar die, inzwischen gegenstandslos-gewordene, Forderung einer konsequenten Tragik.-

Um zu erfassen, was im letzten Akt der Tragödie vor sich geht, und vor allem in der letzten Szene des letzten Aktes, ist dreierlei zu beachten: ein bildhaftes, ein musikalisches und ein mystisches Element. Die Geliebte ist Egmont sterbend vorangegangen. "Eine Musik, Klärchens Tod bezeichnend," hat ihr das Geleit gegeben. Angesichts des Todes hat sich ihr eine mythische Wirklichkeit aufgetan, das Bild des "Mordgerüsts", das Brackenburg vor ihr erstehen ließ, verliert seine Schrecken: "Verschwunden sind die Gespenster, und du, holde Nacht, leih deinen Mantel der Erde, die in sich gärt; sie trägt nicht länger die abscheuliche Last, reißt ihre tiefen Spalten grausend auf und knirscht das Mordgerüst hinunter. Und irgend einen Engel sendet der Gott, den sie zum Zeugen ihrer Wut geschändet; vor des Boten heiliger Berührung lösen sich Riegel und Bande, und er umgießt den Freund mit mildem Schimmer; er führt ihn durch die Nacht zur Freiheit sanft und still. Und auch mein Weg geht heimlich in dieser Dunkelheit, ihm zu begegnen". 2) Die Ebene dieser Begegnung ist nicht die der gemeinen Realität, es ist dichterische Wirklichkeit und sie ist wahr, wenn der Dichter der Atmosphäre seiner Worte und Bilder innere Wahrheit eingehaucht hat.

Zu Beginn unserer Ausführungen haben wir das Verhältnis von bildender Kunst, Musik und Dichtung zur Tragödie untersucht und bemerkt, daß die bildende Kunst nur Situationen, keine Entwicklungsvorgänge darstellt, jene jedoch besonders einprägsam und scharf umrissen. Nun macht sich aber im Drama oft gegen Ende, oder in der letzten Szene, ein Ritardando geltend, die Handlung verwandelt sich in Resultat, das Geschehen zieht sich zusammen in tiefgeschichtetes Bild, angefüllt mit der ganzen Intensität der vorhergehenden Schicksalsereignisse. Das Bildhafte des Augenblicks erlangt erhöhte Bedeutung. Dies erfährt der Zuschauer ganz instinktiv. Eine stumme Geste, eine einzelne Wortgebärde gewinnen unendlich an Gewicht. So etwa prägt sich am Schluß der Iphigenie die letz-

1) Voser, a. a. O. 121

2) S. A. 8, 287

te Gebärde des Königs, sein "Lebt wohl!", tief in das Erleben ein.

Dergestalt liegt auch über der letzten Szene des "Egmont" ein das Bildhafte betonendes Ritardando. Wichtiges Bild-Element ist der Kerker, als Umrahmung, als symbolischer Ausdruck der in die Enge getriebenen Individualität, als düsterer Hintergrund des kathartischen Geschehens. Sodann die feierliche, fast rituelle Haltung, in welcher sich Egmont zur Ruhe begibt. Es ereignet sich dies in einem Dreischritt: Aufrecht steht der Held da, der Sohn seines Feindes hat eben trauernd und klagend von ihm Abschied genommen; ihn aber umgibt ein Gefühl der Sicherheit, gelöster Todesbereitschaft. In dieser Sicherheit fühlt er sich den Kräften des Schlafes verbunden. "Er setzt sich aufs Ruhebett. Musik." 1) In diesem mittleren Zustand, gleichsam schwebend zwischen Schlummer und Wachen, vernehmen wir jenen innig verhaltenen Lobpreis auf den Schlaf; bis Egmont schließlich selbst in die Traumwirklichkeit des Schlummers entrückt ist, in der ihm Klärchen, "die Freiheit in himmlischem Gewande" erscheint. Der Traum enthält das ganze Drama, -eine Tiefe, die dem Traumbild, wie dem poetischen Bild gleich eigentümlich ist. Die himmlische Erscheinung der Geliebten drückt durch eindringlich gemessene Gebärdensprache aus, wie sehr sie das Los ihres Helden beklagt; dann aber heißt sie ihn froh sein und krönt ihn als Sieger. Kriegerische Musik und das Licht des anbrechenden Morgens rufen Egmont aus dem Schlummer zurück.

Der Traum hat drei Schichten. Einmal die des gewöhnlichen Traumes; sodann eine mythische Schicht, als Vergegenwärtigung der abgeschiedenen Geliebten und des von ihr geschauten metahistorischen Bereiches. Eine dritte Schicht bildet seine Bezogenheit auf das Irdisch-Vordergründige und setzt sich mit der anhebenden Musik gleichsam in dieser Welt fort. Der Nacherlebende muß sich hier auf den gewaltigen Ideenkosmos des Dichter-Denkens einstellen, der sich in Goethe bereits entfaltet.

Die eine Voraussetzung von Egmonts Sieg ist seine Selbstüberwindung, die sich im Gespräch mit Ferdinand bekundet. Der innere, mystische Tod verleiht dem späteren äußeren Tod die Kraft des rettenden Opfers. Die andere Voraussetzung ist die von Klärchen geschaute, durch sie re-

1) S.A. 8, 303

präsentierte mythische Wirklichkeit. Und die Erscheinung der Geliebten bedeutet für Egmont Erfüllung in doppeltem Sinn. Was eben noch zur Selbstaufgabe zwingende Forderung war, begegnet ihm nun in der Gestalt der Geliebten. Und vor allem versichert ihn die Gegenwart der Geliebten eines mythischen Grundes, der allein seinem Opfer früher oder später die rettende Wirkung verleihen kann. Er selbst belehrt Ferdinand: "Die Menschen sind nicht nur zusammen, wenn sie beisammen sind; auch der Entfernte, der Abgeschiedene lebt uns..." 1) Nimmt man also die Worte des Dramas ernst, dann hat die begeisternde Zukunftsvision des Helden, in die das Trauerspiel ausklingt, volle innere Berechtigung und ist vom Dichter hinlänglich motiviert. So darf Egmont ausrufen: "Schreit durch! Braves Volk! Die Siegesgöttin führt dich an!" Der Gang dieser Siegesgöttin, die schon vor Moses Volk als Feuersäule einherging, ist zeitlos und bricht doch unaufhaltsam ein in die Zeit. Aller Edlen vergossenes Blut trägt bei zu ihrem Triumph. Der Dichter umkreist ihr Geheimnis auch in "Des Epimenides Erwachen"; der "Dämon der Unterdrückung" wird gewahr:

"Die breite Wolke senkt sich, eine Wolke,
lebendig tausendfach, von ganzem Volke,
von allen Edlen schwer, sie sinkt, sie drückt,
sie beugt mich nieder, sie erstickt," 2)

Der mystische Tod des Helden, die Kraft der Seele, ist voller Verheissung. Von der Macht der drei Seelenschwestern gegenüber irdischer Gewalt verkündet der Genius:

"Ihr werdet eure Kraft beweisen,
bereitet still den Jüngsten Tag!
Denn jenes Haupt aus Stahl und Eisen
zermalmt zuletzt ein Donnerschlag." 3)

Was der Metamorphose widerstrebt, nach des Dichters Überzeugung der Geist roher politischer Gewalt, wird "zuletzt" auf andere Weise der Erstarrung entzogen. -- Das Egmont-Drama aber schließt mit einer Sieges-

1) S.A. 8, 300

2) Vers 546 f.

3) Vers 683 f.

symphonie und bestätigt, daß Egmonts Opfer nicht umsonst gewesen. Er hat das durch Oranien verkörperte Streben in sich aufgenommen und zugleich ins Überpersönliche vertieft. Und auch seine Tugend, der königliche Glaube an das Gute im Menschen, ist nicht ohne Widerhall geblieben. Ferdinand ist von der geraden, offenen Männlichkeit des Helden bezwungen, und damit wird Verwandlung auch in die Welt Albas hinein- getragen.

Zur Verwendung der Musik in Goethes dramatischer Dichtung hat Emrich Wesentliches gesagt. Er weist darauf hin, daß für Goethe Musik "nicht eine Auslöschung des principium individuationis" bedeutet, entgegen den Kunstlehren des 18. und 19. Jahrhunderts, wie auch der Romantik, "sondern eine Verjüngung und Wiederherstellung auf höherer Ebene". 1) Wir möchten dem eine bemerkenswerte Stelle aus "Wilhelm Meisters Lehrjahren" hinzufügen. Aus ihr geht hervor, daß für Goethe Musik in ihrer reinsten Entfaltung, jenseits des Gegensatzes von Programm-Musik oder absoluter Musik, eines bestimmten geistigen Bezuges bedarf, wie er etwa im Gesang, in der Sinngebung durch das Wort, enthalten ist. Demgemäß sagt Wilhelm: "... Melodien, Gänge und Läufe ohne Worte und Sinn scheinen mir Schmetterlingen oder schönen bunten Vögeln ähnlich zu sein, die in der Luft vor unseren Augen herumschweben, die wir allenfalls haschen und uns zueignen möchten; da sich der Gesang dagegen wie ein Genius gen Himmel hebt und das bessere Ich in uns ihn zu begleiten anreizt..." 2) Um den Geist einer solchen, bewußt an Wonne und Weh der Seele anknüpfenden, Musik ist es Goethe zu tun, nicht um pomphafte Untermalung, oder gar um musikalische Übermalung, die einen -wie man meint- poetisch nicht ganz geglückten Aufstieg glaubhaft machen soll. Der Sinn, den im Gesang das Wort verleiht, liegt für das Drama im Geschehen. Und so könnte man denn bei Goethe von einer Geburt der Musik aus dem Geiste des Tragischen, aus dem Schicksal des Geistes, sprechen.

Überblickt man das vollendete Drama, so ergibt sich, daß die darin vom Dichter bekundete Haltung schon ganz die ist, zu der er sich noch

1) W. Emrich, Die Symbolik von Faust II, Berlin 1943, S. 89

2) S.A. 21, 203/04

in der "Nachlese zu Aristoteles`Poetik" 1), 1826, bekennt. Die bekannte aristotelische Definition der Tragödie wird hier von Goethe paraphrasiert, allerdings so, daß dadurch lediglich seine eigene Anschauung von der Tragödie deutlich wird, nicht die des Aristoteles. Wir lesen: "Er versteht unter Katharsis diese aussöhnende Abrundung, welche eigentlich von allem Drama, ja sogar von allen poetischen Werken gefordert wird. In der Tragödie geschieht sie durch eine Art Menschenopfer, es mag nun wirklich vollbracht, oder, unter Einwirkung einer günstigen Gottheit, durch ein Surrogat gelöst werden, wie im Falle Abrahams und Agamemnons; genug, eine Söhnung, eine Lösung ist zum Abschluß unerläßlich, wenn die Tragödie ein vollkommenes Dichtwerk sein soll". Dieses Bedürfnis nach Abrundung läßt auch die bekannte Äußerung Goethes verständlich werden, nach der er sich durch den bloßen Versuch, eine "wahre" Tragödie zu schreiben, zerstören zu können glaubt. 2) Schiller deckt in seinem Antwortbrief 3) den Grund dieses Sachverhaltes auf. Er findet ihn "in den nicht poetischen Erfordernissen" der "ganz wahren" Tragödie, denen sich ein "so ganz zum Dichter in seiner generischen Bedeutung" erschaffener Geist nicht unterwerfen könne. Goethe hat also 1826, in der "Nachlese", dieses ein Menschenalter zurückliegende schillersche Kriterium aufgegriffen und dabei bedeutungsvoll modifiziert. Er setzt voraus, daß die Tragödie auch ein "vollkommenes Dichtwerk" sein soll. Aus dem Geiste der Dichtung wird die "Söhnung" gefordert, und diese auch als der Grund der griechischen Trilogien erkannt. Damit werden aber nachträglich die Attribute "wahre" oder "ganz wahre" Tragödie in ihrem Sinn verändert. Denn zur ganz wahren Tragödie gehört ja nun, daß sie ein vollkommenes Kunstwerk ist. Das "Nurtragische" empfindet Goethe als seiner Natur nicht gemäß; darüberhinaus aber hält er es mit dem Geist der Dichtung und, eo ipso, dem Geist der Wahrheit nicht für vereinbar. -

Mit dem Tragischen ist das Problem der Schuld eng verknüpft. Obwohl es im "Egmont" nur gestreift wird, läßt sich doch des Dichters und des Helden Verhältnis zu ihm klar erkennen. "Du hättest dich für uns erhalten

1) S.A. 41; II, 247 ff.

2) Brief an Schiller, 9.12.1797

3) Brief an Goethe, 12.12.1797

können, sollen. Du hast dich selbst getötet;" 1) so lautet Ferdinands im Schmerz erhobener Vorwurf. Egmont kann nur bestätigen, daß er gewarnt war, daß er also den eigenen Tod mitverschuldet hat. Aber hinter diesem Gedanken taucht für ihn die Gestalt des Dämons auf, die ihn völlig beruhigt: "es glaubt der Mensch sein Leben zu leiten, sich selbst zu führen; und sein Innerstes wird unwiderstehlich nach seinem Schicksal gezogen. Laß uns darüber nicht sinnē.."

Wieder stimmt mit der Dichtung die Theorie der "Nachlese" überein, die Maxime, "daß man den Helden der Tragödie weder ganz schuldig noch ganz schuldfrei darstellen müsse. Im ersten Falle wäre die Katharsis bloß stoffartig, und der ermordete Bösewicht zum Beispiel, schiene nur der ganz gemeinen Justiz entgangen; im zweiten Falle ist sie nicht möglich; denn dem Schicksal oder dem menschlich Einwirkenden fielē die Schuld einer allzuschweren Ungerechtigkeit zur Last." 2) Der freie Wille des Menschen ist durchaus gewahrt, das Schicksal tritt nicht nur als zwingendes Fatum auf, darum kann der Mensch schuldig werden. Und endlich kann er sich von den durch sein Schuldigwerden geschaffenen Umständen abermals befreien.

Egmont blickt nicht zurück. Er verliert sich nicht in unfruchtbares Grübeln über vergangene Schuld! Sein Blick ist nach vorwärts gerichtet, gleich der Bewegung der Metamorphose, deren spätere Stufen nicht ohne die früheren denkbar sind, mögen sie wie auch immer beschaffen sein. Eine Einstellung die Goethe den meisten seiner Geschöpfe mitgeteilt hat. Durch die Ausnahmen aber, wie den Harfner in "Wilhelm Meisters Lehrjahren" oder Orest, will er uns etwas Besonderes sagen. Der Harfner wird uns weiter unten beschäftigen. In "Iphigenie auf Tauris" und der Gestalt Orests stehen wir vor einer dramatischen Auseinandersetzung des Dichters mit dem Problem der Schuld.

1) "Egmont", S.A. 8, 300 f.

2. "Nachlese", S.A. 41; II, S. 249 f.

2) Iphigenie auf Tauris:

Erbschuld und Kommunikation

Das Drama verdankt seine Entstehung einer Daseinsmacht, die dem Dichter in der Begegnung mit Frau von Stein zum Erlebnis, zum Schicksal wurde. Eine Fülle von Selbstzeugnissen in Briefen und Gedichten läßt uns daran teilnehmen, wie tiefgreifend der innere Adel dieses weiblichen Wesens den Dichter beeinflußt hat. Wandlung und Läuterung geht in ihm vor. Der Dichter ist überwältigt von dieser Kraft und sie wird eine neues, zentrales Element in seinem Welt- und Menschenbild. Fortan gibt es für ihn kein so schweres Vergehen, keine so unglückliche Veranlagung, als daß sie nicht mit Hilfe jener Kraft ausgeglichen werden könnten. So sucht er das Unheil dort auf, wo es in der Verstrickung von Unglück und Leidenschaft, Verhängnis und Schuld seine furchtbarste Gestalt angenommen hat, im Geschick der Tantaliden. Es entspricht dem Ideendrama, daß sein Geschehen das Los der Menschheit repräsentiert.

Orest ist völlig von den Folgen des Muttermordes gefangen genommen. Blutschuld hat ihn sich und der Welt entfremdet. Aus dem Blut der Erschlagenen erheben sich die Rachegeister, "der Zweifel und die Reue." 1) Ihr gräßliches Gelächter ist um ihn:

" Wölfe harren
 So um den Baum, auf den ein Reisender
 Sich rettete. Da draußen ruhen sie
 Gelagert; und verlaß ich diesen Hain,
 Dann steigen sie, die Schlangenhäuter schüttelnd,
 Von allen Seiten, Staub erregend, auf
 Und treiben ihre Beute vor sich her."

Orest mußte sich entweder gegen das Gebot des Gottes, den erschlagenen Vater zu rächen, oder gegen die der Mutter schuldige Ehrfurcht versün-

1) Iphigenie, III, 1; Vers 1061

digen. Durch die von leidenschaftlichem Haß erfüllte Schilderung der dem Vater angetanen Schmach, bewegte ihn Elektra zum Muttermord. Er hatte geglaubt, der Weisung Apolls zufolge, auf Tauris Rettung zu finden. Dort angelangt, bricht er jedoch unter der Geißel der Furien zusammen.

Wie beurteilen wir Orest? Gleich Ödipus zwingt ihn das Schicksal zur Mordtat. Das Bewußtsein dieses Zwanges kennzeichnet sein Verhältnis zu den Göttern:

"Mich haben sie zum Schlächter auserkoren,
Zum Mörder meiner doch verehrten Mutter.." 1)

Und er muß den furchtbaren Fluch dieser eigentlich auf den Willen der Götter zurückgehenden Tat tragen. Und so empfinden wir denn auch von Anfang an Orests Schicksal als ein Martyrium: "Es ist der Weg des Todes, den wir treten...", mit diesen Worten erscheint er zu Beginn des zweiten Aktes auf der Bühne. Und mit ihm ragt sogleich die Katastrophe einer früheren Tragödie mitten in den Anfang des Trauerspiels herein. Für den Griechen konnte ein solches Hereinragen in dem vorausgehenden Teil einer Trilogie seine Erklärung finden. Bei Goethe hat dieser zu Beginn des Dramas plötzlich und wie ohne Vorgeschichte dargestellte menschliche Zusammenbruch doch noch tieferen Sinn. Orest verkörpert die Katastrophe des Menschen, die keiner besonderen Erklärung bedarf, die immer da ist und alles Menschenleben bedroht, deren Ursache aber im Mythischen wurzelt. Das Los Orests ist symbolisch für die Not des Geschöpfes, das sich, ungefragt, in eine Welt von Gebrechen hineingestellt sieht. Vor diesem Hintergrund eines objektiven Erbübels und einer Erbschuld zeichnet sich die Tragik des von Dämonen des Schuldbewußtseins gepeinigten Orest in ihrem ganzen Ausmaß ab.

Sehr richtig bemerkt R.A. Schröder zu den Gestalten der "Iphigenie", daß "deren tragischer Lebenskonflikt weniger im Sinne einer Verschuldung als im Sinne eines symbolisch, das heißt also stellvertretend durchlebten Leidens sich äußert." 3) Das bestätigt uns auch die Antwort Iphi-

1) "Iphigenie", III, 1; Vers 1132 f.

2) "Iphigenie", II, 1; Vers 707 f.

3) Werke 1952, Bd. II, S. 503

genies auf Thoas` Frage, wie die Schuld des Tantalidengeschlechts zu beurteilen sei. Er fragt: "Trug es die Schuld des Ahnherrn oder eigne?" 1) Iphigenie antwortet:

"Zwar die gewaltige Brust und der Titanen
Kraftvolles Mark war seiner Söhn` und Enkel
Gewisses Erbteil; doch es schmiedete
Der Gott um ihre Stirn ein ehern Band.." 2)

"Erbteil" und göttliche Bestimmung also sind die Ursache, wenn die Enkel des Tantalus vom Unheil verfolgt werden. Damit ist eine Seinsweise charakterisiert, die von Schöpfungsursprüngen her allem anhaftet. Ähnliches besagt Pylades` Äußerung:

"So wunderbar ist dies Geschlecht gebildet,
So vielfach ist`s verschlungen und verknüpft,
Daß keiner in sich selbst, noch mit den andern
Sich rein und unverworren halten kann." 3)

Daher ist für das Verständnis Orests die Frage nach einer Individualtragik besonders verfehlt und irreführend. Man kann nicht, wie das H.U. von Voser tut, die Tragik Orests als "Selbstsucht der Individualität" 4) deuten und sagen, es werde "in Goethes Griechenschauspiel die Ursache des tragischen Zerbrechens durch Iphigenie in die Brust des Menschen -Orest-

1) Staiger führt (a. a. O. S. 365) zur Interpretation dieser Stelle die Frage Thoas` in der Prosafassung von 1781 an. Sie lautet: "Wie? büßte sein Geschlecht des Ahnherrn Schuld?" Und er folgert, die andere Formulierung der Frage in der letzten Fassung deute "eigne" Schuld an; die Tantaliden hätten "das Vertrauen auf die himmlischen Mächte verloren." Ist es nicht gerade umgekehrt? Klammert nicht der Text die "eigne" Schuld gerade dadurch aus, daß er zwar in der Frage davon spricht, die Antwort aber gar nicht darauf eingeht? Offenbar doch wohl, auch in Übereinstimmung mit den anderen Stellen des Dramas, die sich auf die Schuldfrage beziehen.

2) Iphigenie, I, 3; 328 f.

3) Iphigenie, IV, 4; 1656 f.

4) a. a. O. S. 101

verlegt, "der "im ständigen Beschwören seines Verbrechens als selbstisch zu gelten" habe, "übersteigert er doch seine Gewissensnot eigenwillig bis zur Raserei." 1) 2) Wer so deutet, verkennt völlig den Zusammenhang, Schwerpunkt und Atmosphäre des Stückes. Gewiß ist Goethe weit davon entfernt eine Individual-Schuld zu leugnen; sie ist in dem "unschuldig-schuldig" enthalten. Aber in der "Iphigenie" richtet sich der Blick auf die objektive tragische Grundgegebenheit des Menschengeschlechts, gleichsam das tragische Urphänomen. Wenn irgendwo in Goethes Dichtung, denn gilt hier das Wort: sunt lacrimae rerum. Das Werk beginnt mit der elegischen Klage Iphigenies, die ihr Leben in der Fremde "dem zweiten Tod" gleichsetzt und das Los der Frauen betrauert; wenig später vergegenwärtigt sie mit gewaltigen Worten den tragischen Stammbaum ihres Geschlechts; bis endlich in der Gestalt Orests das Tragische sich zu unerhörtem Fortissimo steigert, - alles weit jenseits subjektiver Belange.

Orest wäre verloren und preisgegeben in einer trostlosen Welt, brächte die Schwester nicht Rettung. Bei allem Unheil, das Szene um Szene auf sie einstürzt, bewahrt sie doch stets den Glauben an die Güte der Götter. Iphigenie öffnet Pylades die Ketten mit dem zuversichtlichen Wort: "die Götter wenden ab, was euch bedroht!" 3) Und als der Bruder sich endlich zu erkennen gibt, nennt sie das Wiedersehen, ungeachtet der ungeheuerlichen Tragik ihrer Lage: "Erfüllung, schönste Tochter/ Des größten Vaters, ." 4) In aller Gefahr bewahrt sie eines: Ehrfurcht vor dem Geschick. "Und schwer und schwerer hängt eine Hülle mit Ehrfurcht, ." Sie wird später zum Leitstern der "Pädagogischen Provinz"; sie ist auch hier die heilende Macht. Aus ihr heraus wendet sich Iphigenie vertrauend an die Götter:

1) a. a. O. S. 98

2) Auch B. v. Wiese geht fehl, wenn er bezüglich Orest sagt: "Es bedarf hier keiner Furien mehr, die von außen antreiben, denn die Seele des Menschen ist sich selbst zur Furie geworden." (a. a. O. S. 111) Warum aber beschwört der Dichter dennoch die Vorstellung herauf? Das ist keineswegs nur antikes Gewand! Es ist Real-Symbol für das Walten überpersönlichen Schicksals.

3) II, 2; 802

4) III, 1; 1094

"Denn ihr allein wißt, was uns frommen kann,
Und schaut der Zukunft ausgedehntes Reich,
Wenn jedes Abends Stern- und Nebelhülle
Die Aussicht uns verdeckt..." 1)

Ihr dringend wiederholtes Gebet um die Genesung des Bruders 2) findet Gehör, denn sie betet aus der kindlichen Wahrheit, nach welcher die Not des Herzens genau gekannt ist, was der Dichter behutsam-poetisch damit andeutet, daß sie zuletzt Diana bei ihrer Schwesterliebe zu Apollo um Hilfe anfleht. Der Zusammenhang zwischen Orests Heilung und Iphigenies Gebet erhellt dabei auch aus der stillen Korrespondenz des Bittverses:

"So lös ihn von den Banden jenes Fluchs", 3) mit Orests Wort : "es löset sich der Fluch, mir sagts das Herz." 4)

Iphigenies priesterliche Vollmacht, die Ehrfurcht ihres Herzens, hat die Furien vertrieben, und "fernabdonnernd" geben sie ihr Opfer preis.

Den Höhepunkt des Dramas bildet Iphigenies Seelenkampf: im letzten Dialog mit Arkas, im Gespräch mit Pylades, dessen trostreichen aber Betrug fordernden Worten sich ihr Sinn "wie die Blume nach der Sonne" 5) zuzuwenden in Gefahr ist, und endlich in der Auseinandersetzung mit dem König. Daß auch Iphigenie der Versuchung zugänglich ist, bringt sie uns menschlich nahe. Wir empfinden es bis in die Dialektfärbung des Ausdrucks hinein, wenn sie zu Pylades sagt: "Fast überredst du mich zu deiner Meinung", 6) wie sehr die Priesterin des klassischen Dramas doch auch ganz Mensch ist. Durch das "fast" freilich sehen wir sie dann wieder um eine ganze Welt von Pylades getrennt.

Der Parzenlied-Monolog zeigt uns Iphigenie im scheinbar ausweglosen Konflikt, entweder die Wahrheit, und damit sich selbst, aufgeben, oder

1) III, 1; 1105

2) Vers, 1114 f; 166; 1215 f. 1317 f.

3) III, 2; 1330

4) III, 3; 1358

5) IV, 4; 1620

6) "Iphigenie", IV, 4; 1664

den Bruder opfern zu müssen. Dieser Konflikt muß der Priesterin zur Feuerprobe des Glaubens: "... die Unsterblichen lieben der Menschen/ Weitverbreitete, gute Geschlechter.." 1) werden und er enthüllt uns das Wesen dieses Glaubens. Er ist, bei aller Ehrfurcht, kein Glaube um jeden Preis. Er beruht vielmehr auf heiligem Einverständnis und ist gestört, wenn sich Wort und Antwort nicht mehr entsprechen. So enthalten Monolog und folgende Handlung auch eine Bewährung des Göttlichen:

"Rettet mich

"Und rettet -damit!- euer Bild in meiner Seele!"

Gundolf 2) hat sehr richtig gefühlt, daß dieser Glaubenskonflikt an Luther erinnert. Aber der springende Punkt ist noch genauer zu fassen: Iphigenie, und damit idealistischer Glaube, stellt die Bewährungsfrage des Göttlichen, Luther, ineins mit paulinisch-hebräischer Theologie, hebt diese Frage auf und unterwirft sich dem Gott, der Macht hat "aus einem Klumpen zu machen ein Gefäß zu Ehren und das andere zu Unehren." (Rö. 9, 21) Der Glaube des Idealismus bewegt sich jenseits des Gefühls völliger menschlicher Nichtigkeit und gerade darum wird seinem Geist das freie Einverständnis mit der Gottheit zur immerwährenden Forderung.

Voraussetzung solchen Einverständnisses, dessen Gegenbild das Parzenlied heraufbeschwört, ist, daß sich Iphigenie seiner würdig erweise. Der innere Wert des Menschen steht auf dem Spiel. Wendet sich Iphigenie angesichts der Gefahr der Unwahrheit zu, dann verliert das Leben seinen tragenden Grund, jenes Einverständnis seine irdische Voraussetzung. Da aber Iphigenie der Stimme der Wahrheit treu bleibt, kann durch sie die Macht dieser Stimme weiterwirken und in Thoas Widerhall finden, der damit ebenbürtig neben die Priesterin tritt. Katharsis befreit ihn von barbarischem Erbe:

"Unwillig, wie sich Feuer gegen Wasser
Im Kampfe wehrt und gischend seinen Feind
Zu tilgen sucht, so wehret sich der Zorn
in meinem Busen gegen deine Worte." 3)

1) "Iphigenie", I, 4; 554/55

2) F. Gundolf, Goethe, Berlin, 1916,

3) "Iphigenie", V, 3; 1979 f.

S. 312 f.

Es gelingt ihm Herr der trüben Glut zu werden, er entsagt der dumpfen Macht, ein "freundlich Gastrecht" ist das Neue, das fortan Griechen und Taurier verbindet.

Wieder bestätigt sich, wie sehr die Überwindung des tragischen Konflikts Problem und Aufgabe einer Lebensgemeinschaft ist. Kommunikation kommt der heillosen Katastrophe zuvor. Und nicht einem Einzelübel nur ist damit begegnet, sondern dem Übel schlechthin. - -

Gundolf ist der Meinung, die Situation Iphigenies unterscheide sich von der Luthers auch dadurch, daß auf Iphigenie nur ein "Erbfluch" laste, Luther dagegen vor der "Ersünde" stehe und daß darum der Erbfluch vom Menschen selbst gesühnt werden könne. Engt man damit nicht die Allgemeingültigkeit des Werkes ein? In einer Bemerkung zu Salvandys historischem Roman "Alonzo" hat sich Goethe zur Frage der Ersünde geäußert, dergestalt, daß man diese Äußerung als eine Angabe der Intention seines Griechenschauspiels betrachten könnte. Er schreibt: "Wenn gewisse Erscheinungen der menschlichen Natur, betrachtet von der Seite der Sittlichkeit, uns nötigen, ihr eine Art von radikalem Bösen, eine Ersünde zuzuschreiben, so fordern andere Manifestationen derselben, ihr gleichfalls eine Erbtugend, eine angeborene Güte, Rechtlichkeit und besonders eine Neigung zur Ehrfurcht zuzugestehen. Diesen Quellpunkt, wenn er, im Menschen kultiviert, zur Tätigkeit, ins Leben, zur Öffentlichkeit gelangt, nennen wir Pietät, wie die Alten ... sie umfaßt alles, und indem ihr die Welt gehört, wendet sie ihr Letztes, Bestes dem Himmel zu, sie allein hält der Egoisterei das Gegengewicht, sie würde, wenn sie durch ein Wunder augenblicklich in allen Menschen hervorträte, die Erde von allen den Übeln heilen, an denen sie gegenwärtig und vielleicht unheilbar krank liegt." 1) Diese Äußerung des alten Goethe bestätigt uns, was wir in der "Iphigenie auf Tauris" bereits gefunden haben. Der Begriff der "Pietät" atmet klassischen Geist, Irdisches und Überirdisches finden sich in ihm. Ehrfurcht und Pietät sind ebenso welthaft wie gottzugewandt. Gerade letzteres drängt sich uns auf, wenn wir Zeuge sind, wie die Priesterin auf Tauris durch inständiges Gebet die Heilung Orests vom Himmel herabfleht; und wenn am Ende das Bild der Götter in Iphigenies

1) S.A. 41, II; S. 133/34

Seele gerettet ist, durch die gütige Wendung des Geschickes. "Reine Menschlichkeit" meint nicht "bloße" Menschlichkeit, sondern weist als solche über sich hinaus. Schon in der "Iphigenie auf Tauris" tritt, zwar keimhaft, aber dennoch entschieden, hervor, was Goethe später im Hinblick auf Fausts Erlösung als seine religiöse Vorstellung bezeichnet hat, "nach welcher wir nicht bloß durch eigene Kraft selig werden, sondern durch die hinzukommende göttliche Gnade." 1) Es stimmt also für die "Iphigenie" bereits nicht, wenn Gundolf sagt - und das ist ein weitverbreitetes Vorurteil - "bei Goethe kann der Mensch von sich aus die Erlösung erringen." 2) Für Goethe gibt es seit Weimar diesen Menschen "von sich aus" bereits nicht mehr. Und weil sich in Iphigenie ein Höheres als ein "Bloß-Menschliches" ausspricht, darum wird nicht nur ein partikularer Erbfuch, sondern das Übel schlechthin durch ihre Gestalt gebannt.

3) Torquato Tasso:

Tragik der "Spezifikation"

Metamorphose meint Steigerung. Egmont, der Held von Gravelingen, hat in schmerzlicher Welt- und Selbsterkenntnis, die Kraft gewonnen, die ihn zum Helden der zeitlosen Siegesgöttin erhebt: das Ende des tragischen Weges der Individualität. In Orest, Iphigenie und Thoas kommt der heilende Grundquell des Lebens so rein zum Durchbruch, daß dies fortan keine Krankheit zu fürchten hat: Kommunikation, "Pietät", rufen das eigentliche Leben ins Dasein. Tragik der Ichheit und Tragik der Gesamtheit werden von Metamorphose ergriffen.

Zwischen das Ich und das Wir reihen sich weitere Grundgegebenheiten des Daseins: Geschlecht, Staat, Beruf. Auch sie sind Zeichen schicksalsnotwendiger Trennung, Gliederung, "Spezifikation", wie Goethe sagt, auch sie bergen allenthalben objektive Tragik in sich. Dieses Phänomen der "Spe-

1) Zu Eckermann, 6.6.1831

2) Gundolf, a. a. O. S. 313

zifikation" hält der Dichter für so fundamental, daß es ihm, unter gewissem Aspekt, zur Gegenkraft der Metamorphose wird. In diesem Zusammenhang versteht er dann Metamorphose selbst nur als die eine der beiden Grundwirksamkeiten im Lebensbereich. Es wird ausgeführt: "Die Idee der Metamorphose ist eine höchst ehrwürdige, aber zugleich höchst gefährliche Gabe von oben. Sie führt ins Formlose, zerstört das Wissen, löst es auf. Sie ist gleich der vis centrifuga und würde sich ins Unendliche verlieren, wäre ihr nicht ein Gegengewicht zugegeben: ich meine den Spezifikationstrieb, das zähe Beharrlichkeitsvermögen dessen, was einmal zur Wirklichkeit gekommen, eine vis centripeta, welcher in ihrem tiefsten Grunde keine Äußerlichkeit etwas anhaben kann." Beide Kräfte spielen durcheinander. Dies zu veranschaulichen bedient sich Goethe einer "Vergleichung mit den natürlich immer fortschreitenden Tönen und der in die Oktaven eingeeengten gleichschwebenden Temperatur. Wodurch eine entschieden durchgreifende höhere Musik, zum Trutz der Natur, eigentlich erst möglich wird." 1)

Das Gleichnis klingt deutlich an die alte Lehre von der Sphärenharmonie an. Spricht Goethe oben von einer Gefahr der metamorphischen Wirkung, so an anderer Stelle von der Kehrseite der Spezifikation: "Die Natur gerät auf Spezifikationen wie in eine Sackgasse...daher die Hartnäckigkeit der Nationalbildung." 2) Das heißt für den Menschen wiederum, der Gegensatz ist gegeben, die Harmonie ist aufgegeben.

Die Vielfalt menschlicher Berufe stellt Formen der Spezifikation dar. Auch sie werden zur verhängnisvollen Sackgasse, wenn sich die jeweilige Sonderform nicht um den Anschluß an die Kräfte des Ausgleichs bemüht. Die Mannigfaltigkeit des beruflich bestimmten Lebens läßt sich auf eine Zweiheit reduzieren: vis activa und vis contemplativa. Beide Sphären bedingen einander. Goethe wählt im "Torquato Tasso" die Formel "Held und Dichter" für diese Zweiheit, und er weiß:

"Wie Held und Dichter für einander leben,
Wie Held und Dichter sich einander suchen." 3)

1) S.A.II, 7; S. 75/76

2) S.A. 42, II, S. 118

3) "Tasso", II, 1

Der Wesensunterschied von Dichter und Held ist naturgegeben. Er macht sich zunächst als Veranlagung geltend und wird durch entsprechende Bildung scharf, leicht zu scharf, ausgeprägt:

"Es bildet ein Talent sich in der Stille,
Sich ein Charakter in dem Strom der Welt." 1)

Beispiel solcher Spezifikation sind Tasso und Antonio. Der Dichter, dem nur das Reich seiner Phantasie vertraut ist, der nur in völliger Abgeschlossenheit sicher zu leben weiß, sehnt sich, kaum herausgetreten, auch schon wieder zurück. "Mir scheint die Einsamkeit zu winken." 2) Aber er würde in dieser abgeschnürten Eigenwelt verarmen. Alles ist dem Rhythmus von Aus- und Einatmen unterworfen. In der Gesellschaft findet der Dichter nicht nur die Welt, in der sein Werk wirken kann - und die Gesellschaft weiß ihn darob zu schätzen-, er findet dort nicht nur die Geliebte, sondern vor allem geordnetes Dasein und wohltemperierte Menschlichkeit als Ausgleich für schöpferische Leidenschaft und überströmende Phantasie. Aber eben dieses geordnete Dasein ist seiner Natur zunächst fremd, dieses höfische Leben in Form, Zucht und Tradition, und es ist die Frage, ob er sich darin zurechtfinden wird.

Antonio, der Weltmann und gewandte Höfling ist ihm daher Vorbild. Tasso vernimmt "mit Lust/Die sichern Worte des erfahrenen Mannes." 3) Jedoch ist dem Vertreter der *vita activa* durch seinen Beruf ebenfalls eine Grenze gesetzt. Er verachtet zwar die Poesie nicht, aber er erkennt doch ihr Wesen, wenn er die Gedanken anderer Dichter übernehmend, "sich selbst ein Dichter scheint." 4) Und vor allem: Er beneidet Tasso um die Anerkennung, die er als Dichter am Hofe genießt und wird dadurch zum auslösenden Moment des Konfliktes, in den Tasso mit der Gesellschaft gerät. Am Streit zwischen Tasso und Antonio - darin sind sich alle Beurteiler einig - ist vor allem letzterer schuld. Er hat, wie die Prinzessin betont, Tasso gereizt, "Den Hochgestimmten kalt und frech beleidigt." 5)

1) "Tasso", I, 2; 305/06

2) "Tasso", II, 1; 753

3) "Tasso", II, 1; 795

4) "Tasso", IV, 2; 2332

5) "Tasso", III, 2; 1666

Allein, Antonio bekennt sich sogleich zu seinem Fehltritt und möchte ihn wiedergutmachen. Er gesteht, daß er dem "bösen Genius" 1) auf Kosten seiner Freunde ein Opfer gebracht hat. Und er bittet Leonore, seine Versöhnung mit dem Dichter zu bewerkstelligen. Tasso aber mißtraut Leonore, und noch mehr dem Antonio selbst, der ihn um Verzeihung bittet. Gekränkt spinnt sich der Dichter weiter in seine subjektivistische Welt ein und verkennt die Wirklichkeit. So mißdeutet er zuletzt auch die Haltung der Prinzessin, läßt sich zur Umarmung hinreißen und verstoßt ein zweites Mal gegen das Gebot der Gesellschaft.

Antonio und Tasso wehren sich dagegen, die Grenzen der Spezifikation aufzugeben. Aber der insgeheim wirksame Trieb der vis centrifuga bewegt sie über sich selbst hinaus. Beide geraten dabei in tragischen Konflikt. Sie sind Feinde, "weil die Natur nicht einen Mann aus ihnen beiden formte." 2) Was die Natur versäumt, muß der Geist nachholen. Leonore sieht diese Möglichkeit:

"Und wären sie zu ihrem Vorteil klug,
So würden sie als Freunde sich verbinden;
Dann stünden sie für einen Mann und gingen
Mit Macht und Glück und Lust durchs Leben hin." 3)

Der Weg zur Erfüllung dieser Möglichkeit scheint verschlossen. Er öffnet sich nur der Katharsis.

Man hat zu wenig beachtet, wie sehr Antonio unter der durch sein Verhalten ausgelösten Verwirrung leidet. Sein Sinn ist ja geschäftigt für die Gepflogenheiten der Gesellschaft; um so schwerer muß sein Fehltritt wiegen; um so schmerzlicher muß ihn die Störung des Lebens am Hof im Innersten treffen. Wenn ihn seine eigene Maßlosigkeit "verdrießt", 4) wenn er sich vor dem Herzog "verlegen" fühlt, der da sagt:

"Und wer der Dichtkunst Stimme nicht vernimmt,
Ist ein Barbar, er sei auch wer er sei" 5),

1) "Tasso", III, 4; 1977

2) "Tasso", III, 2; 1705/06

3) "Tasso", III, 2; 1707 f.

4) "Tasso", III, 4; 1996

5) "Tasso", V, 1; 2848

dann ist durch diese wohlgezielten Wendungen etwas Wesentliches angedeutet. Denn im Bereich der höfischen Welt sind Verdruß, Verlegenheit und der leiseste Verdacht der Barbarei äußerst schwerwiegende Dinge. Auch die Lehre über die Gunst der Frauen, die ihm Leonore bereitwillig erteilt, muß einen bitteren Geschmack auf seiner Zunge erzeugen und enthält eine schonungslose Kritik der Pedanterie und Nüchternheit seiner eigenen Natur. Zuletzt aber muß er, der selbst die höfische Sitte verletzt hat, Zeuge eines Vorgangs sein, der ihn völlig außer Fassung bringt. Jenes "Ungeheure" 1) und die ganze Reihe vorausgehender aufwühlender Erfahrungen haben den gewandten Höfling so sehr verändert, daß er endlich "nicht ohne Rührung" neben Tasso steht. 2)

Tassos Mißtrauen, in das ihn "Phantasie zu eigener Qual verdammt" wächst von Szene zu Szene, bis es nach herzerreißendem Paroxysmus in sich zusammenbricht:

"Ich fühle mir das innerste Gebein
Zerschmettert, und ich leb', um es zu fühlen..." 3)

Das Drama hat seine ungezügelte Leidenschaftlichkeit, die wie die Freunde längst wußten, ihn dazu hinreißen konnte, "auf den Fürsten, auf die Fürstin selbst... zu lästern", 4) ad absurdum geführt. In seiner völligen Erschöpfung droht er den Glauben an sich selbst zu verlieren. Aber Antonio, durch eigenen Schmerz und das Miterleben der Leiden des andern dazu reif gemacht, steht ihm hilfreich zur Seite. Er gelobt:

"Ich werde dich in dieser Not gewiß nicht lassen;
Und wenn es dir an Fassung ganz gebricht,
So soll mir's an Geduld gewiß nicht fehlen." 5)

Antonio wächst weit über sich hinaus und erkennt den vollen eigentlichen Sinn des über Tasso verhängten mystischen Todes, der durch Selbstaufgabe in Selbstfindung mündet.:

1) "Tasso", V, 5; 3291

2) "Tasso", V, 5; 3404

3) "Tasso", V, 5; 3371/72

4) "Tasso", III, 4; 2144/45

5) "Tasso", V, 5; 3377

"Und wenn du ganz dich zu verlieren scheinst,
Vergleiche dich! Erkenne, was du bist!" 1)

Antonio vermag etwas ihm bislang verborgen Gebliebenes zu fassen:
Das Wesen der Dichtung. Und mitten im tiefsten Leid wird sich auch
Tasso der göttlichen Herkunft seines Berufes neu bewußt. Indem er dies
ausspricht, reicht ihm Antonio die Hand:

"Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide." 2)

Der von Gottes Stürmen heimgesuchte Mensch bedarf irdischer Geborgenheit. Und so umfaßt Tasso, zwiefacher dramatischer Vorausdeutung entsprechend, den Freund mit beiden Armen, wie der Schiffbrüchige den Fels, und erfährt ihn in dieser Umarmung als rettendes Schicksal.

Dies ist der völlig eindeutige Grundvorgang des "Torquato Tasso". Kein zweites Werk Goethes stellt so rein, so mit Händen zu greifen, den Vorgang von Tragik und Metamorphose dar, durch Polarität und Steigerung zu höherer Einheit entbunden. Anders ausgedrückt: vis centrifuga und vis centripeta sind rein aufeinander abgestimmt. In solcher "coincidentia oppositorum" spiegelt sich auch das Harmoniestreben der Klassik wieder. Arthur Hübner wählt in seiner feinsinnigen Betrachtung über "Goethe und die deutsche Sprache" gerade Tassos Schlußmonolog, um zu erläutern, wie der klassische Stilwille von der Welthal- tung her auch in der Sprache zu "gleichschwebenden Doppelformen" 3) drängt, durch die sich dem Klassiker die lebendige Einheit des Seien- den manifestiert. - -

Wie die Gestalt der Prinzessin in das Geschehen verwoben ist, sei wei- ter unten betrachtet. Vorher sehen wir uns genötigt, einige Unklarheiten aus dem Wege zu räumen. Denn leider wird der vom Text her und in Vergleichung mit "Egmont" und "Iphigenie" so eindeutige Ausgang des "Torquato Tasso" fast ausnahmslos umgedeutet. In einer letzten unmiß-

1) "Tasso", V, 5; 3419/20

2) "Tasso", V, 5; 3432/33

3) A. Hübner, "Kleine Schriften zur deutschen Philologie", hrsg. von H. Kunisch u. U. Pretzel, Berlin 1940, S. 261

verständlichen Zusammenfassung der Handlung wird uns gesagt:

"So klammert sich der Schiffer endlich noch
Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte!"

Nehmen wir diese Schluß-Metapher frei von Vorurteilen auf, aber voll des unmittelbar vorher sich abspielenden Geschehens, dann bedeutet sie nichts anderes als: der Schiffer wird gerettet, es gelingt ihm, im äußersten Augenblick sich anzuklammern, wenn auch sein Schiff am Fels zerscheitert.

Statt dessen belehrt uns der Interpret: "Das letzte Wort heißt scheitern"¹⁾ und er begnügt sich mit dem Hinweis, daß Tasso ohne Verzeihung scheitern müsse und ohne Hoffnung auf Wiederkehr. Daraus wird dann sogleich der Untergang des Dichters abgeleitet und gefolgert: das Überdauernde sei allein "die dem Dichter zugeteilte schöpferische Kraft, in der das Göttliche selber wirkt", "sie besteht weiter, auch wenn einer ihrer Träger zugrunde geht." ²⁾ Ein durchaus ungoethescher Gedanke, -war dem Dichter doch gerade die Persönlichkeit "höchstes Glück der Menschenkinder." Raschs Mißverständnis rührt daher, daß er, so aufschlußreich seine umfassende und dankenswerte Analyse im einzelnen ist, den Grundvorgang des Dramas verkennt. Das beweist sein Herumrätseln an der Antonio-Gestalt. Er kann nicht verstehen, warum Antonio, der doch die Gesellschaft repräsentiert, selbst ebenfalls gegen die Ordnung der Gesellschaft verstößt. Was liegt näher als solche Not in kritische Tugend zu verwandeln und zu sagen: "Die Kombination dieser beiden Funktionen in einer Figur ist gewiß der schwächste Punkt im Gesamtgefüge des Dramas." ³⁾ Keineswegs! Diese Kombination zeigt umgekehrt den schwächsten Punkt im Gesamtgefüge von Raschs Interpretation. Antonio ist so wenig wie Tasso von vornherein ein fertiger, gültiger Charakter. Er wird durch Tasso korrigiert, ganz wie Tasso durch ihn. Auch das bloße Gesellschaftswesen ist eben als solches unfertig, unsicher, anfällig, dem Leben nicht voll gewachsen, solange es nicht die andere Seite der Welt in sich aufgenommen hat. -

1) W. Rasch, Goethes Torquato Tasso, 1954, S. 170

2) W. Rasch, Goethes Torquato Tasso, 1954, S. 175

3) a. a. O. S. 90

Rasch lehnt sich offenbar an Staiger an, denn auch dort lesen wir: "Scheitern, - das ist das letzte Wort. Darüber denke man nicht hinaus und erfinde nicht eine Versöhnung dazu, die nirgends (!), angedeutet ist." 1) Staiger denkt nun allerdings selbst über das letzte Wort hinaus und entwirft vor dem staunenden Zuschauer das düstere Bild eines Scheiternden: "Er - Tasso, nach dem letzten Akt - schleppt sich weiter, ausgeschlossen von der Gesellschaft, die er liebt und braucht, und mit Verdacht und Argwohn empfangen, wo er sich zeigen mag, immer tiefer ins Innere zurückgedrängt, ein seltsamer und unheimlicher Zauberer, der allmählich dem Harfner im "Wilhelm Meister" gleicht und am Ende sich in sich selbst verzehrt. So etwa verlängern sich die Linien über den letzten Akt hinaus." 2)

Wie sehr sich solche Deutung im Reich reiner Fiktion bewegt, zeigt vor allem der Vergleich mit dem Harfner. Im Anschluß an eine Briefstelle Schillers bezeichnen wir weiter unten Mignon und den Harfner als tragische Randgestalten, die sich von allen anderen tragischen Gestalten des Dichters grundsätzlich unterscheiden. Das Schicksal der beiden wird von Schiller folgendermaßen charakterisiert: "Wie schön gedacht ist es, daß Sie das praktisch Ungeheure, das fürchterlich Pathetische im Schicksal Mignons und des Harfenspielers von dem theoretisch Ungeheuren, von den Mißgeburten des Verstandes ableiten, so daß der reinen und gesunden Natur nichts dadurch aufgebürdet wird. Nur im Schoß des dummen Aberglaubens werden diese monstrosen Schicksale ausgeheckt, die Mignon und den Harfenspieler verfolgen." 3) Dürfen wir den Dichter aus der "reinen und gesunden Natur" ausschließen und auf eine Ebene mit den Ausgeburten des "dummen Aberglaubens" stellen? Dichtung und Wahrheit sprechen dagegen. Durch den Vergleich mit dem Harfner wird die Hypothese des scheiternden Tasso ad absurdum geführt. --

Es muß tiefere Ursache haben, daß dieser Irrtum bezüglich der letzten entscheidenden Szene des "Torquato Tasso" so sehr um sich gegriffen

1) a.a.O.S. 423

2) a.a.O.S. 424

3) Brief Schillers an Goethe, 2.7.1796

hat. Die Ursache liegt in einer Reihe von Vorurteilen, welche die Unbefangenheit vor der Aussage des Dramas nicht aufkommen lassen. Elisabeth Wilkinson hat in ihrem viel zu wenig beachteten Aufsatz: "Tasso - ein gesteigerter Werther in the light of Goethe's principle of "Steigerung" 1) bemerkt, daß eine wesentliche Quelle jenes Mißverständnisses in dem falsch aufgefaßten Ausspruch "Tasso - ein gesteigerter Werther" zu suchen sei. Wilkinson führt aus, daß dieses Wort, entgegen Goethes eigener Angabe, in dieser Form gar nicht von J. J. Ampère geprägt wurde, sondern von Goethe selbst. Ampère's Äußerung hingegen lautet: "... er selbst - Goethe - spricht aus dem Munde des Tasso, und durch diese harmonische Poesie hört man den Werther durch." 2) Daraus zieht Wilkinson den bemerkenswerten Schluß, daß der Ausdruck "gesteigert" auch in spezifisch Goetheschem Sinn zu verstehen sei. Demgemäß sagt sie von Tasso: "Er besitzt Werthers ganze Labilität der individuellen Identität, seinen Hang mit allem zu verschmelzen, was nicht er selbst ist; doch bei ihm geht dieser Hang so weit, daß er eine spezielle Funktion wird, das Vermögen Identitäten auszufüllen, die nicht sein eigen sind." Das heißt also, was bei Werther bloße und damit negative Subjektivität ist, wird bei Tasso -gesteigert- zur positiven Kraft: Dichtung zu schaffen. Und Wilkinson betont, daß das Wort vom "gesteigerten Werther" über den Schluß des Dramas nichts aussage. Damit ergibt sich ein gewichtiger Einwand gegen die vorschnelle Gleichung: Werther scheitert, also scheitert Tasso erst recht, - als ob es Goethe auf eine Metamorphose des Scheiterns abgesehen hätte! Dennoch hält man diese Gleichung für etwas schlechthin Ausgemachtes. So gebraucht noch die jüngste Goethedarstellung zweimal 3) dort, wo das postulierte Scheitern Tassos konstatiert wird, in einem Aterhzug das Wort vom "gesteigerten Werther." Der Einwand Wilkinsons sollte bedenklich machen.

Ein zweites Vorurteil liegt in der Meinung vom Dichter, "dessen Dasein nur als eine ungeheure Ausnahme möglich ist und der als Ausnahme

1) MLR, 54, S. 295 f. (1949); abgedruckt in Übersetzung: Goethe-Jahrbuch, 13, (51) S. 28 - 58

2) S.A. 41, II, 187

3) E. Staiger, a.a.O. S. 401 und 424

scheitern muß ." 1) Ausnahme gewiß! Aber muß sie scheitern? Ist es nicht angemessener, statt solche Vorurteile an die Dichtung heranzutragen, sich von ihr, und damit von dem in das Wesen der Ausnahme eingeweihten Dichter, Antwort erteilen zu lassen? Zwar wird eingeräumt, daß Goethe selbst oder etwa auch Shakespeare nicht gescheitert seien. Aber hier handle es sich eben um die Ausnahmen der Ausnahme. Und wie wäre es bei Schiller? Oder bei Rilke? Oder bei Novalis? Sind sie doch alle das genaue Gegenteil eines Harfner-Schicksals. - Liegt in jenem Vorurteil nicht eine bedenkliche Mystifizierung der Kunst? Das Nur-Dichterische ist ebenso absurd wie das Nurtragische. Nietzsche hat dies unüberbietbar deutlich charakterisiert:

".. ein Tier, ein listiges, raubendes, schleichendes,
das lügen muß,
das wissentlich, willentlich lügen muß,
nach Beute lüstern,
bunt verlarvt,
sich selbst zur Larve,
sich selbst zur Beute,
das - der Wahrheit Freier?
Nur Narr! Nur Dichter!
Bur Bunt redend,
aus Narrenlarven bunt herausredend,
herumsteigend auf lügnerischen Wortbrücken,
auf Lügen-Regenbogen
zwischen falschen Himmeln
herumschweifend, herumschleichend -
Nur Narr! Nur Dichter!" 2)

Goethes "Torquato Tasso" ist, wie Goethes Gestalt selbst, das klare Gegenbild des Nur-Dichtertums.

Nur jenseits dieser Vorurteile, zu denen auch noch das allgemeine Mißverständnis einer tragischen Konsequenz zu zählen wäre, kann auch das Verhältnis zwischen Tasso und der Prinzessin im rechten Lichte er-

1) Wiese, a.a.O. S. 96

2) Aus den Dionysos-Dithyramben, Werke, München, 1955, Bd. 2, S. 1239

scheinen. Die Beziehung Tassos zur Gesellschaft als solcher, zu Maß und Ordnung, ist durch seine Verbindung mit Antonio - dem es "an Geduld gewiß nicht fehlen" wird - hergestellt. Von der Prinzessin hingegen sieht sich Tasso am Ende getrennt. Allein, hier zeigt sich nur, was latent schon immer vorhanden war. Dieses Verhältnis muß, seiner Natur nach, an eine unübersteigliche Grenze stoßen, die im Wesen der Prinzessin begründet liegt. Die Empfindungen, deren die Prinzessin für das männliche Geschlecht fähig ist, leuchten zwar "wie der stille Schein des Mondes dem Wanderer spärlich auf dem Pfad zu Nacht", aber:

"sie wärmen nicht und gießen keine Lust
noch Lebensfreud umher." 1)

Sie charakterisiert selbst sehr genau 2) den bei aller zarten Vornehmheit eigentümlichen Mangel ihrer Natur. H. v. Hofmannsthal hat dies folgendermaßen umschrieben: "... sie ist determinierte Vornehmheit, sie ist Verzicht auf jedes Trachten ... aber die Natur liebt nicht, daß Wirkendes ruhe, und dennoch ruft sie auch solche Geschöpfe hervor, hält sie im Leben - und straft sie, indem sie sie erhöht." 3) Eine überraschend genaue, intuitive, ganz Hofmannsthals würdige Beobachtung! Sie verrät ein feines Gespür für die objektive Tragik auch noch einer solchen Gestalt, für die Metamorphose auch noch einer solchen Tragik. - Tasso aber bedarf jener Wärme von der Leonore spricht. Und so ist sein Scheiden von der Prinzessin, bei aller Strenge, die solch ein Scheiden in sich birgt, doch auch eine Hinwendung zu seinem eigenen Schicksal. -

Wir sehen uns nicht genötigt über den das Drama beschließenden Wortlaut hinauszudenken. Hieß es in der Liebestragödie des Sturm und Drangs, im "Werther": "wäre Liebe und Nachsicht wechselweise unter ihnen lebendig worden, vielleicht wäre unser Freund noch zu retten gewesen" 4), so enthüllt sich dem Klassiker die volle Würde des Menschen im Anblick der Kommunikation:

1) "Tasso", III, 3; 1958/59

2) "Tasso", III, 2; 1751 f.

3) Werke, Frankfurt 1951, Prosa, II, S. 224

4) Vgl. oben S. 21

Antonio: "Ich werde dich in dieser Not nicht lassen..."

Tasso : "Ich fasse dich mit beiden Armen an!"

Was aber Goethe zusammengefügt hat, sollte der Interpret nicht scheiden!

4) Die natürliche Tochter:

Metamorphose der Macht

Neben den drei frühklassischen Dramen steht als ebenbürtige Schöpfung der Hochklassik die von 1800 - 1803 entstandene "Natürliche Tochter". Goethe wollte das Ereignis der französischen Revolution, deren Tragweite ihm früh bewußt geworden und von deren Schrecklichkeit er tief erschüttert war, dichterisch bewältigen. Nur der erste Teil des als Trilogie geplanten Werkes ist zustandegekommen. Er bildet jedoch, gerade im Hinblick auf den Gesichtspunkt unserer Betrachtung, ein in sich geschlossenes selbständiges Ganzes.

Was hat der Dichter seiner von politischer Gärung erfaßten Zeit zu sagen? Daß viele Forderungen der Revolutionäre berechtigt waren, wurde allgemein erkannt; ebenso, daß die Form, deren sich jene bedient hatten, höchst gefährlich und keineswegs übertragbar sei. Der historisch Aufgeklärte mußte wissen, daß das Neue nur in langsamer Aneignung und durch viele Kompromisse hindurch zu verwirklichen war; noch heute ist dieser Prozeß nicht abgeschlossen. Goethe erklärt: "Der wahre Liberale ... ist bemüht, durch ein kluges Vorschreiten, die öffentlichen Gebrechen nach und nach zu verdrängen, ohne durch gewaltsame Maßregeln zugleich oft ebensoviel Gutes mit zu verderben." 1)

Hier wie dort also liegt ein gewisses Recht, und der Dichter kann nichts tun, als das beiden Seiten Gemeinsame herauszustellen, den Sinn für echte Menschlichkeit anzusprechen. Er steht selbst in der Mitte, was die Worte besagen: "Die Leute wollen immer ich soll auch Partei neh-

1) Zu Eckermann, 3.2.1830

men, nun gut, ich stehe auf meiner Seite." 1) Unversehens stehen wir wieder vor einer Polarität.

Die der überkommenen Ordnung anhaftenden Mängel sind im Drama deutlich gesehen. Durch Geburt ist jemand zum König bestimmt, dem die Natur das Talent zu diesem Amte versagt hat. 2) "Vermummte Zwie- tracht" 3) lähmt die Kraft der herrschenden Schicht. Blinde Unterwürfig- keit vor dem Namen der Autorität läßt die natürliche Regung des Herzens verstummen: der Gouverneur wie die Äbtissin verurteilen Eugenie sofort auf den bloßen Namenszug des Königs hin und gegen allen Augenschein. Nicht minder deutlich wird die Gefahr der revolutionären Umtriebe. 4) Daß Ergebnis der radikalen revolutionären Entwicklung wäre, daß "wir alle von einem Strom vermischt dahingerissen, im Ozean uns unbemerkt verlören", 5) amorphe Masse also an Stelle der Metamorphose. -

Auf allem Politischen lastet Tragik in ganz besonderem Maße. Wo jeder mehr oder weniger für ein Kollektiv handelt, nimmt auch die Schuld nocheinmal neue kollektive Formen an. Das Schuldproblem wird daher in der "Natürlichen Tochter" immer wieder berührt. Auch steht der po- litische Mensch unter dem Zwang der Ereignisse, und weil er für viele handelt, darf er nicht nur sein eigenes Gewissen befragen; gerade in die- sem Bereich hat sich die Überzeugung, der Zweck heilige die Mittel, im- mer wieder durchgesetzt. Zwar klingt es frivol, wenn der Sekretär sagt: "Und was uns nützt ist unser höchstes Recht." 6) Aber auch der Gerichts- rat ist der Meinung, Regenten könnten nur selten ihrer freien Überzeu- gung entsprechen. Sorge, Furcht vor größerem Übel, nötige ihnen die "nützlich-ungerechten Taten" ab. 7) Wieder wird die besondere, politi- sche Schuld ans Allgemeinere angeknüpft. So macht sich die Hofmeisterin über den Zwiespalt der Natur bezüglich des Sekretärs Gedanken, die des- sen Äußeres "liebenswert, unwiderstehlich" geschaffen, während sie ein

1) Zu F. Förster, 4.8.1831; Biedermann, IV, 382

2) "Natürliche Tochter", I, 6; 436

3) "Natürliche Tochter", I, 5; 312

4) "Natürliche Tochter", III, 1; 1261

5) "Natürliche Tochter", I, 5; 367/68

6) "Natürliche Tochter", II, 1; 861

7) "Natürliche Tochter", IV, 1; 1800

"glückzerstörendes kaltes Herz" in seinen Busen gepflanzt hat. 1) Der Weltgeistliche beklagt sein Schicksal, das ihn aus dem "Paradies beschränkter Freuden" 2) herausgeführt und in das politische Treiben verstrickt hat. Eugenie wird ihr eigenes Schicksal durchsichtig für das geheimnisvolle Verhältnis von Schuld und Urschuld:

"..... Jenes Apfels
Leichtsinnig augenblicklicher Genuß
Hat aller Welt unendlich Weh verschuldet,
So ward auch mir ein Schlüssel anvertraut;
Verbotne Schätze wagt` ich aufzuschließen,
Und aufgeschlossen hab` ich mir das Grab." 3)

Der Gerichtsrat antwortet:

"Des Übels Quelle findest du nicht aus,
Und aufgefunden, fließt es ewig fort." 4)

Des "Übels Quelle" dämmen wir nicht ein durch bloße Erkenntnis, sondern durch die Tat. Jenen Menschen, die, wie Eugenie und der Gerichtsrat, guten Willens sind, löst jedes Mißverhältnis "durch Stufenschritte sich in Harmonie." 5) Ihnen gegenüber stehen der skrupellose Stiefbruder und sein brutaler Handlanger, der Sekretär. Sie dienen dem "Gott der Welt", 6) der Herrschsucht, und ihr Wahlspruch ist: "Genug besitzen, hieße darben. Alles bedürfte man!" 7) Ihnen jedoch wird die eherne Frage entgegengehalten,

"Habt ihr denn jeder Ahnung euch verschlossen,
Daß über Schuld und Unschuld, lichtverbreitend,
Ein rettend, rächend Wesen göttlich schwebt?" 8)

Eugenie, die Wohlgeborene, erhält ihren Wert nicht zuerst durch ihre Abkunft, sondern durch ihr Sein. Der König versichert dem Oheim, es habe in dessen Tochter das Glück "unendlich mehr als das Gesetz getan." Auf der Übereinstimmung von innerem und äußerem Rang beruht

1) II, 1; 723

2) III, 1; 1200 f.

3) IV, 2; 1921

4) II, 1927/28

5) IV, 2; 2142

6) II, 1; 687

7) II, 1; 780/81

8) II, 1; 850 f.

die Natürlichkeit der natürlichen Tochter. Damit ist sie ein leuchtendes **Vorbild politischer Herrschaft.**

Und Vorbild, wie ihr Sein, ist auch ihr Werden. Langsam, nach väterlichem Plan, sollte sie ins Leben eingeführt werden." Stufenweis" 1) ging ihre Erziehung vor sich. Das Wort Stufe hat im Drama besondere Bedeutung, es ist ein echtes Metamorphosen-Wort. Schon der König, im Frieden des Waldes erleichtert aufatmend, spricht zum Herzog vom "Stufenglück", 2) das Eltern in wohlgeratenen Kindern genießen; der dritte Akt des Dramas wird uns zeigen, wie die Tochter dem Vater noch in ganz anderem Sinne zum Stufenglück verhilft. "Stufe", das bedeutet Aufstieg, sei es allmählich oder sei es plötzlich. Die Natur macht auch Sprünge! So beginnt das Drama mit einem jähen Sturz über die "Klippenstufen" 3) hinab, wodurch Eugenie aus behüteter Kindheit herausgerissen wird. Sie wird dem König bekannt und von ihm erhoben. Dadurch fühlt sich der neidische Bruder bedroht und schon scheint ihr Schicksal besiegelt zu sein.

Auch die von Eugenie dem Vater auferlegte "leichte Prüfung" 4) deutet auf ein Stufengeheimnis. Die Probe ist eigens für die künftige Herrscherin gemünzt. Der geringste Fehltritt des Regenten wiegt noch unendlich schwer. Der durch Natur und Schicksal auf hohe Stufe gestellte Mensch muß **doppelt wachsam sein;**

"Auf ebnem Boden straucheln, ist ein Scherz,
Ein Fehltritt stürzt vom Gipfel dich herab." 5)

Der Gerichtsrat möchte sich dem Stufen-Element, in dem wir unschwer die vis centrifuga erkennen, widersetzen. Zwar bekennt er, anders als der Gouverneur oder die Äbtissin, daß jenes Blatt des Königs nichts mehr mit Recht zu tun habe, sondern "entsetzliche Gewalt" bedeute. Aber er möchte doch, daß sein Geschick nicht durch das Eugenie gestört werde. Er fordert die Hofmeisterin auf, sich aus seiner "Enge reingezognem Kreis" 6) zu entfernen. Mit noch entschiedeneren Worten wendet er sich gegen Eugenie selbst:

1) I, 1; 122

2) I, 1; 37

3) I, 3; 175

4) I, 16; 549

5) IV, 2; 1905/06

6) IV, 1; 1802

"Unselige! die du mir aus deinen Höhen,
Ein Meteor, verderblich niederstreifst
und meiner Bahn Gesetz berührend störst!" 1)

Er glaubt sich mit den für die "Mittelhöhe des Lebens" geltenden Gesetzen begnügen zu dürfen und möchte hier in "abgeschlossenen Kreisen" 2) wirken. Ja selbst Eugenie fürchtet, er banne sie als Gatte "in seines Kreises abgeschlossene Bahn." 3) Goethe hat also, was die Wortwahl beweist, den Gerichtsrat zunächst als vis centripeta verstanden.

Die Hofmeisterin aber beschwichtigt Eugenes Sorge mit der Prophezeiung, sie werde den Gerichtsrat "zu hohen Stufen" 4) heben. Eugenie hat die Wahl zwischen einer Verbannung, die den sicheren Tod, der der Ehe, die, wie es scheint, eine doppelte Entwürdigung in sich schließt: mit einem Bürgerlichen; und mit einem Manne, dem sie sich nur "schwesterlich" 5) verbunden fühlt. Eugenie entscheidet sich für den Tod. Er soll ihrer "Freiheit erste Stufe" 6) werden. (Vgl. auch das Zitat S. 23 oben)

Das Gespräch mit dem Mönch jedoch bringt ihr die Not des Vaterlandes neu zum Bewußtsein. Ihre Lage erinnert an Egmont, wenn sie sagt:

"Vom eignen Elend leitet man mich ab
Und fremden Jammer prophezeit man mir." 7)

Nicht, um dem Tod zu entgehen, sondern um sich dem Dienst für das Land zu weihen, entschließt sie sich zur Ehe. Sie verzichtet auf den schillernden Glanz vornehmer Herkunft und schränkt die Forderung nach Liebe, das Recht des Herzens, ein: sie entsagt, -ein Wort, das nun schon die ganze Dichtung leitmotivisch durchzieht. Entsagen, - das heißt Freiwerden zur Wirksamkeit auf höherer Stufe. Überwältigt von Eugenes Gestalt, folgt der Gerichtsrat ihrem Beispiel. Er befreit sich im Aufblick "zur höchsten Frauen" 8) - die Welt des Ewig-Weiblichen ragt bereits herein - aus dem engen Kreis, den die Mittelhöhe des Lebens um ihn gezogen und er tritt ein für die geliebte Gestalt. Ja, er überhöht auch

1) IV, 2; 1970 f.

2) IV, 2; 2009

3) IV, 4; 2296

4) IV, 4; 2283

5) IV, 2; 2217

6) V, 6; 2650

7) V, 8; 2815/16

8) IV, 4; 2289

noch seine Liebe und ist bereit "Entsagung der Entsagenden zu weihen." 1)

Eugenie ist ihrer Sendung treu geblieben. Ihr Sturz hat ihr Schicksal in Bewegung gesetzt. Aber der Weg zur Macht geht nicht nach außen, sondern nach innen. Erst der seiner selbst Mächtige darf Macht auch über den andern gewinnen. - Die Ehe der Adelligen mit einem Bürger weist in die Zukunft; dann aber vertritt die Ehe, die Familie, einen Gemeinschaftsgeist, der die Grundlage allen Gemeinwesens bildet. Auch das wunder-same Geschehen des dritten Aktes, die Trauer des Herzogs um den Tod seiner Tochter entspringt diesem Gemeinschaftsgeist.

Durch den dritten Akt, das geheime Zentrum des Ganzen, dringt das Ge-schehen zu sehr subtilen Schichten des Menschlichen vor. In den Worten des Sekretärs und des Weltgeistlichen macht sich ein unerträglicher Ausbund an Bosheit breit. Sie treiben mit den Qualen des Herzogs, der den Tod seiner Tochter beklagt, in diabolischer Kälte Scherz. Die letzten Skrupel des Weltgeistlichen werden durch nackten Willen zur Macht un-terdrückt.

Allem Lug und Trug zum Trotz entsteht das strahlende Bild des Leides und der Wahrheit. Durch die gewaltigen Worte, die sich aus der Brust des Herzogs emporringen, ist das gemeine Wesen wie hinweggefegt. Die Un-erbittlichkeit des Verhängnisses, das den ahnungsvollen Vater des Kindes beraubt, erinnert an Fontanes "Gorm Grymme"; so auch die Worte des er-wachenden Herzogs:

"..... O, warum verhüllet
Ihr nicht Gemach und Saal mit schwarzem Krepp!" 2)

Oder wir denken auch an die äußerste Verzweiflung König Lears im Un-gewitter auf der Heide, wenn wir den Herzog in namenloser Qual rufen hören: "Zerstöre, Jammer diesen festen Bau ... Ihr Fluten schwellt, zer-reißt die Dämme, wandelt Land in See!" Nicht genug, daß dem Herzog der Tod der Tochter vorgetäuscht wird, auch eine grauenhafte Verstüm-melung derselben wird erfunden.

"Durch Felsen hergeschleift, entstellt und blutig,
Zerrissen und zerschmettert und zerbrochen..." 3)

1) V, 9; 2888

3) III, 4; 1506/07

2) III, 2; 1282/83

das muß sich wie glühende Kohlen in seine Sinne senken. Und doch ist dies alles nur die dramatische Beschwörung eines ganz alltäglichen Geschehens, - daß der Tod die Gestalten hinwegnimmt und unwiderruflich zerstört:

"Oh! Wehe! daß die Elemente nun,
 Von keinem Geist der Ordnung mehr beherrscht,
 Im leisen Kampf das Götterbild zerstören,
 Wenn über werdend Wachsendem vorher
 Der Vatersinn mit Wonne brütend schwebte,
 So stockt, so kehrt in Moder nach und nach
 Vor der Verzweiflung Blick die Lust des Lebens." 1)

Erinnerung an den Brauch der Alten indes lenkt den Blick in entgegengesetzte Richtung:

"O weiser Brauch der Alten, das Vollkommne,
 Das ernst und langsam die Natur geknüpft,
 Des Menschenbilds erhabne Würde, gleich,
 Wenn sich der Geist, der wirkende, getrennt,
 Durch reiner Flammen Tätigkeit zu lösen!
 Und wenn die Glut mit tausend Gipfeln sich
 Zum Himmel hob und zwischen Dampf und Wolken
 Des Adlers Fittich deutend sich bewegte,
 Da trocknete die Träne, freier Blick
 Der Hinterlaßnen stieg dem neuen Gott
 In des Olymps verklärte Räume nach." 2)

Hier wird "des Menschenbilds erhabne Würde" in reiner Flamme gelöst. "Lösen" hat bei Goethe stoffliche und geistige Bedeutung; auch "erlösen" ist damit gemeint. Das Leibliche wandelt sich zu Flamme und Glut, zu Dampf und Wolke, und der Adler weist uns die Bahn des wandernden Wesens. Der Adler ist dort, wo Aufwinde wirken; und ergilt zugleich als Symbol des freien göttlichen Geistes. Wir bewundern die Anschauungskraft des Dichters und sein Vermögen Sinnliches in Übersinnliches hinüberzuspielen. Die Erinnerung des Vergangenen - des

1) III, 4; 1533 f.

2) III, 4; 1542 f.

weisen Brauches der Alten - verbindet den Herzog mit einer tieferen Wirklichkeit, enthüllt das Eigentliche der Gegenwart: "Durch Trauern wird die Trauer zum Genuß." 1) Und wenn er sich aus der Welt zurückzieht, um in klösterlicher Abgeschiedenheit nur noch dem vollwirklichen Geistbild der Tochter zu leben, dann ist dies dennoch nicht Weltflucht, nimmt er doch das kostbarste Gut, das die Welt zu geben hat, mit sich: die Gewißheit des in Liebe dem Andern verbundenen, Raum und Zeit enthobenen, Geistes:

"Laß eines dumpfen, dunklen Traumgeflechtes
Verworne Todesnetze mich zerreißen!
Und bleibe mir, du vielgeliebtes Bild,
Vollkommen, ewig jung und ewig gleich!
Laß deiner klaren Augen reines Licht
Mich immerfort umglänzen! Schwebе vor,
Wohin ich wandle, zeige mir den Weg
Durch dieser Erde Dornenlabyrinth!
Du bist kein Traumbild, wie ich dich erblicke!
Du warst, du bist, Die Gottheit hatte dich
Vollendet einst gedacht und dargestellt,
So bist du teilhaft des Unendlichen,
Des Ewigen und bist auf ewig mein." 2)

Aus einem Herzog, der die Milde seines Königs tadelt und um das Leben seiner Tochter bangt, wird unversehens ein Heiliger. Was ihn be-seelt, ist Liebe. Und was er verkündet, ist die Überlegenheit des Geistes über alle irdische Gewalt und Gestalt. Das ist die Mitte des Dramas: Die Liebe des Vaters, als Grundkraft menschlichen Zusammenlebens, die ganze Hohlheit politischer Ränke und Parolen entlarvend; und die Begegnung von Geist zu Geist als Grundwert, als einziger Sinn menschlicher Gemeinschaft. Der Herzog des dritten Aktes ist das Urbild dramatischer Katharsis in Goethes Dichtung. Wir verstehen, daß er uns fortan im Drama nicht mehr begegnet. Auch wird vor diesem Bewußtsein letztlich belanglos, ob Eugenie gestorben ist. Ihm lebt sie. -

Übereinstimmend wird die Auffassung vertreten, Goethe habe bereits im

1) III, 4; 1560

2) III, 4; 1713 f.

ersten Teil der geplanten Trilogie durchaus gesagt, was ihm als Dichter in den politischen Nöten seiner Zeit am Herzen liegen konnte. Und es wird daher verständlich, daß eine weitere Ausführung des Planes unterblieb. Sie unterblieb wohl auch deswegen, weil nun - wie der Plan zeigt - jenes Element 1) hätte zur Darstellung kommen sollen, das der Metamorphose widerstrebt und damit der Dichtung.-Wer nur immer Goethes Dichtungen nachvollzieht, dem wird in Egmont und Orest, in Tasso und dem Herzog ein Letztes an tragischem Ausgesetztsein gegenwärtig. Jaspers scheint dies zu sehen. Aber er sagt dann doch: "Goethe ist des Entsetzens vor der Welterscheinung Herr geworden nicht durch Selbsttäuschung, sondern durch Fernhalten." 2) Durch Fernhalten? Durch Metamorphose!

5) Wilhelm Meisters Lehr- und Wanderjahre

a) Bildung als Tragik und Metamorphose (Wilhelm Meisters Lehrjahre)

Es liegt in der Natur der Dichtungsgattungen begründet, daß im Drama das Tragische stärker hervortritt, als im Roman: in der geballten Handlung, die das Geschehen auf wenige, hervorstechende Linien beschränkt, in der dualistischen Grundstruktur und in dem zu vertiefter Auseinandersetzung mit dem Schicksal drängenden dramatischen Pathos. Der Roman dagegen erfaßt auch die bestimmtesten Situationen, die eigenwilligsten Charaktere nur als Teile einer mannigfaltigeren Wirklichkeit, die der Erzähler in behaglicher Breite schildert. Daher rührt es, wenn das tragische Element im "Wilhelm Meister" weniger in den Vordergrund tritt. Schiller nannte das Merkwürdigste an dem "Totaleindruck", daß "Ernst und Schmerz durchaus wie ein Schattenspiel versinken und der

1) Vgl. oben S. 38

2) Jaspers, *Unsere Zukunft und Goethe*, 1947; in "Rechenschaft und Ausblick", München 1951, S. 36

leichte Humor vollkommen darüber Meister wird." 1) Der Dichter hat die bunte Mannigfaltigkeit des Lebens zu schwebender Harmonie gestimmt. Im einzelnen jedoch fehlt es durchaus nicht an grellen dissonantischen Klängen. Auch hiezu hat sich Schiller geäußert.: "In allen ihren Dichtungen", schreibt er an den Freund, "finde ich die ganze tragische Gewalt und Tiefe, wie sie zu einem vollkommenen Trauerspiel hinreichen würde, im Wilhelm Meister liegt, was die Empfindung betrifft, mehr als Eine Tragödie." 2)

Der Bildungsroman ist gleichsam eine Menschheitsgeschichte im kleinen. Der Entwicklungsgedanke des Neuhumanismus stellt die freie Entfaltung der Individualität in den Mittelpunkt. Er verliert seinen Sinn, wo die Freiheit, die dynamische Wesensform des Menschen, nicht gewahrt wird. Der Weg von der bloß formalen zur substantiellen Freiheit, "recht zu tun", ist lang und gefährvoll. Er fordert von jedem Erzieher den Mut zur Tragik. "Nicht vor Irrtum zu bewahren, ist die Pflicht des Menschenerziehers, sondern den Irrenden zu leiten, ja, ihn seinen Irrtum aus vollen Bechern ausschürfen zu lassen, das ist die Weisheit der Lehrer." 3)

Einer dieser schicksalhaften Irrtümer Wilhelms ist seine Liebe zu Mariane. Im ersten Aufblühen des Herzens wird das Wunder des Lebens in seiner ganzen Macht und Schönheit erfahren. Die Seele weitet sich unendlich und empfindet sich in der Tiefe ihres Gefühls als die Mitte der Welt: "Seine Gedanken waren lieblich, wie die Geister der Dämmerung; Ruhe und Verlangen wechselten in ihm; die Liebe lief mit schauernder Hand tausendfältig über alle Seiten seiner Seele; es war, als wenn der Gesang der Sphären über ihm stille stände, um die leisen Melodien seines Herzens zu belauschen." 4) Das Ende dieser Liebe ist für sich schon, "der Empfindung nach", eine Tragödie. Der Dichter versichert dem Leser zwar zu Beginn des zweiten Teiles, er wolle einen Schleier über die Leiden seines Helden breiten und einige Jahre übergehen. Aber der Zustand Wilhelms ist auch dann noch erschütternd genut. Und der Dichter legt Wert darauf, dies deutlich zu machen. Einer "Pest oder bösem Fieber

1) Brief an Goethe, 28.6.1796

2) Brief an Goethe, 12.12.1797

3) S.A. 23, 122

4) S.A. 21, 111

ähnlich", durchwühlt Wilhelm der Schmerz. Völlig erschöpft, heißt es, "sah Wilhelm mit Entsetzen in den qualvollen Abgrund seines düren Elends hinab, wie man in den ausgebrannten, hohlen Becher eines Vulkans hinunterblickt." 1) Der Zusammenbruch wirkt um so unheimlicher, wenn wir erfahren, daß seine Zweifel an der Geliebten grausame Täuschung waren, daß er selbst Mariane bitter unrecht getan, ja, sie in den Tod getrieben hat.

Was Wilhelm aus dieser Krise rettet, sind die neuen lebhaften Eindrücke, die ein tätiges Leben, auf das Werner seinen Sinn richtet, mit sich bringt. Das Erlebnis mit Mariane hat ihn entscheidend geformt. Eine geheime Dissonanz bleibt in seinem Charakter zurück und sie schwingt mit, wo die Lieder des Harfners erklingen oder in dem Verhältnis zu Mignon. Dennoch sind wir überrascht, wie gefaßt Wilhelm die niederschmetternde Wahrheit über seine Liebestragödie aufnimmt, als er sie, Jahre später, von der Alten erfährt. Gewiß, es liegen viele Jahre dazwischen; auch ist er tief betroffen. Aber mehr läßt der Dichter nicht zu: "Wilhelm konnte nicht weiter; er überließ sich ganz seinem Schmerz, aber noch mehr war er bedrängt, als Laertes hereintrat, dem er seine Empfindung zu verbergen suchte." 2) Es gelingt ihm, sein Gefühl zu verbergen und die Handlung lenkt den Blick sogleich entschlossen nach vorwärts: Wilhelm nimmt Felix zu sich. Und schon der Name dieses schönen Knaben, des Kindes einer unglücklichen Liebe, deutet auf die heilenden Kräfte des Schicksals hin.

Ein anderer fruchtbarer Irrtum ist Wilhelms Drang zum Schauspielerberuf. Gerade auf dieser falschen Fährte kann er in einer für seine Zeit besonders ungebundenen Weise Lebenserfahrung sammeln. Die Einsicht, daß ihm das eigentliche Talent zum Schauspieler fehle, setzt sich nur allmählich durch. "Geht ihm hierüber von Zeit zu Zeit ein halbes Licht auf, so entsteht ein Gefühl, das an Verzweiflung grenzt, und doch läßt er sich wieder gelegentlich von der Welle, nur halbwiderstrebend, fortreißen." 3) Bei der Aushändigung des Lehrbriefes wird Wilhelm Meister in die Erziehungsgesetze eingeweiht. 4) Nun kann auch er seine Irrtümer bejahren.

1) S.A. 21, 120

2) S.A. 23, 104

3) S.A. 35, 8 (Annalen)

4) S.A. 23, 124

Bis in die letzte Stunde seiner Lehrjahre bleibt Wilhelm drohendem Unheil ausgesetzt. Wie sehr sehnt er sich, nach aller Drangsal an Theresens Seite endlich Trost finden zu können! Und abermals scheint ihm bitterste Enttäuschung beschieden. Indessen schwebt das Drohende nur als Möglichkeit, "wie ein Schattenspiel", durch sein Geschick. Der Abbè deckt die lösenden Zusammenhänge auf. Er und seine Gesellschaft bezeugen, daß eine höhere Ordnung die Geschehnisse bestimmt. Sodann, daß die Aufgeschlossenheit der Menschen untereinander, daß wechselseitige Anteilnahme und vereintes Wirken allem Unheil abhelfen und zu schönster Vollenendung führen. Wilhelm gewinnt Natalie. Ihr Wesen leuchtet seinem weiteren Leben voran. Nach langen Lehrjahren findet seine kühnste Sehnsucht eine erste Erfüllung.

So verherrlicht auch der Bildungsroman des Dichters Anschauung von der Metamorphose des Menschen. 1) Nicht nur die Vorstellung steter Entfaltung ist in dieser Idee begriffen; die Stetigkeit nimmt ihren Weg über ein tastendes Hin und Her. "Steile Gegenden lassen sich nur durch Umwege erklimmen, auf der Ebene führen gerade Wege von einem Ort zum andern." 2) Die scheinbaren Abwege enthüllen sich als Umwege; auf ihnen nähert sich Wilhelm Meister seinem Ziel, das seine eigenen Hoffnungen weit übersteigt.

b) Der Harfner und Mignon: Tragische Randgestalten

Die Erkenntnis, daß scheinbar einander widerstrebende Geschehnisse sich organisch in das Ganze der Bildung des Menschen einfügen, der Nachweis der Harmonie im Entwicklungsprozeß, verschließen dem Klassiker nie die Augen vor der Tatsache, daß das Leben auch Fehlentwicklungen erzeugt. Aber diese Möglichkeit, die sich für Goethes Roman in den Gestalten der

1) Staiger ist der Meinung (Goethe, II, 136), daß es der Gedanke der Metamorphose war, der dem Dichter Mut gemacht hat, das Werk nach langer Unterbrechung zu Ende zu führen.

2) S. A. 23, 124

Mignon und des Harfners poetisch verdichtet, ist nicht einfach aus der Natur des in sich gesunden Daseins abzuleiten, wie es die Klassik begreift. Weiter oben führten wir bereits an 1), daß Schiller den "dummen Aberglauben" und eine krankhafte Natur für die Schicksale Mignons und des Harfners verantwortlich macht. "Die Welt des Romans," schreibt Schiller in diesem Briefe weiter, "steht da, wie ein schönes Planetensystem, alles gehört zusammen, und nur die italienischen Figuren knüpfen, wie Kometengestalten und auch so schauerlich wie diese, das System an ein Entferntes und Größeres an."

Gleich Orest wird der Harfner vom Schuldgefühl völlig gefangen genommen. Aber während der Griechen durch den Einfluß eines helfenden Herzens, eines gnädigen Himmels, befreit wird, gerät der Harfner infolge andauernder Einwirkung eines verfälschten Glaubens immer weiter in das Gefühl der Verworfenheit, ja in den Wahnsinn hinein. Die bitteren Worte an die Götter wegen seines furchtbaren Schicksals erinnern an das Parzenlied:

"Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen schuldig werden,
Dann überlaßt ihr ihn der Pein;
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden." 2)

Wir haben oben die Haltung Iphigenies mit der Luthers verglichen. Hier zeigt sich uns, zu welcher Abirrung ein extremes Hervorheben des deus absconditus führen kann. Das Schuldgefühl ertötet jede freie Regung im Harfner. Er fühlt sich aus der Gemeinschaft der andern ausgestoßen. Schreitet Wilhelm von Stufe zu Stufe, indem er die Welt in sich aufnimmt, so tut der Harfner das Gegenteil: "... bloß in sich gekehrt, betrachtet er sein hohles leeres Ich, das ihm als ein unermeßlicher Abgrund erschien. Wie rührend war es, wenn er von diesem traurigen Zustande sprach! Ich sehe Nichts vor mir, Nichts hinter mir, rief er aus, als eine unendliche Nacht, in der ich mich in der schrecklichsten Einsamkeit befinde: kein Gefühl bleibt mir, als das Gefühl meiner Schuld, die doch auch nur wie ein unförmliches, entferntes Gespenst sich rück-

1) Vgl. S. 58

2) S.A. 21, 218

wärts sehen läßt." 1) Wilhelm fand über die Schuld hinweg zu seinem Sohn Felix. Die Haltung des Harfners endet notwendig im Selbstmord.

Mignon, ein durch geistliche Gewalt vom Herzen der Eltern verbanntes Kind, ist die Personifikation der qualvollen Sehnsucht nach der vorenthaltenen Liebe. "Die sonderbare Natur des guten Kindes", sagt der Arzt zu Wilhelm, "besteht beinahe nur aus einer tiefen Sehnsucht; das Verlangen ihr Vaterland wiederzusehen, und das Verlangen nach Ihnen, mein Freund, ist, möchte ich fast sagen das einzige Irdische an ihr. Beides greift nur in eine unendliche Ferne, beide Gegenstände liegen unerreichtlich vor diesem einzigen Gemüt." 2) Diese Gefühlstiefe verleiht ihrer kindlichen Gestalt den poetischen Zauber, aber auch die körperliche Anfälligkeit. So singt sie:

"Nur wer die Sehnsucht kennt,
Weiß, was ich leide! ...
Es schwindelt mir, es brennt
Mein Eingeweide." 3)

Daß sie Wilhelm lieben darf und er sich ihrer annimmt, wird ihres Herzens einziger Trost. Der Trost ist dahin, als das Kind mit ansehen muß, wie Therese Wilhelm umarmt: "Mignon fuhr auf einmal mit der linken Hand nach dem Herzen, und indem sie den rechten Arm heftig ausstreckte, fiel sie mit einem Schrei zu Natalies Füßen für tot nieder." 4)

Im "Egmont" und in der "Natürlichen Tochter" stießen wir auf ein Element, das sich der Metamorphose widersetzt. Ähnlich ist es mit den "monstrosen Schicksalen" Mignons und des Harfners. Beide sind, entsprechend ihrem sonderbaren Charakter, wenig empfänglich für den Einfluß der reinen Menschlichkeit. Wo dieser Einfluß versagt, bleibt dem Dichter immer noch die Sphäre der "Elpis", die Gewißheit einer transzendenten Metamorphose. Die Exequien Mignons vollziehen sich im "Saal der Vergangenheit." In unverminderter Anmut, mit Engelskleidern angetan, ruht das Kind inmitten der Trauernden. Ihr Leib ist einbalsamiert, ihr Haupt auf priesterlich geweihte Erde gebettet, ihren

1) S.A. 23, 29

3) S.A. 22, 67

2) S.A. 23, 169

4) S.A. 23, 204

Armen das Bild des Gekreuzigten aufgezeichnet. So darf "das schöne Bild der Vergangenheit" 1) in den Herzen der Trauernden weiterleben. Aber mehr noch:

"Schaut mit den Augen des Geistes hinan!
In euch lebe die bildende Kunst,
die das Schönste, das Höchste hinauf,
über die Sterne des Lebens trägt." 2)

Ein unauslotbares Wort! Genaue Umschreibung der Tätigkeit des Dichter-Denkens, wenn er durch ein sinnliches Bild hindurch das Urbild gewahr wird. Ein aufschlußreiches Beispiel gibt uns der greise Dichter selbst, "im ernsten Beinhaus" die Reliquie des Freundes in der Hand haltend. Sie ist ihm, dem "Adepten", wie eine geheime Schrift, und er empfindet vor diesem Gebilde:

"Als ob ein Lebensquell dem Tod entspränge!
Wie mich geheimnisvoll die Form entzückte!
Die gottgedachte Spur, die sich erhalten!
Ein Blick, der mich an jenes Meer entrückte,
Das flutend strömt gesteigerte Gestalten."

Die Exequien Mignons sind unendlich viel mehr als eine poetische Zeremonie. Sie sind Ausdruck einer festumrissenen Goetheschen Eschatologie; festumrissen in Bezug auf eine Grundform, die der Dichter wieder und wieder in abgewandelten poetischen Imaginationen umspielt. Zur Darstellung solcher geheimen Erfahrungen sagt Goethe: "Da sich gar manches unserer Erfahrungen nicht rund aussprechen und direkt mitteilen läßt, so habe ich seit langem das Mittel gewählt, durch einander gegenübergestellte und sich gleichsam ineinander abspiegelnde Gebilde den geheimen Sinn dem Aufmerkenden zu offenbaren." 3)

1) S.A. 23, 258

2) S.A. 23, 254

3) An Iken, 27.9.1827; ein Auszug des Briefes ist abgedruckt bei Strehle, Goethes Briefe, 1882, I, S. 310. Obigem Zitat fügt Goethe die Worte hinzu: "Da alles, was von mir ausgeht, auf Lebenserfahrung beruht, so darf ich wohl andeuten und hoffen, daß man meine Dichtungen auch wieder erleben wolle und werde."

Die Szene, in der sich die Exequien Mignons spiegeln, ist unschwer zu finden. In rührendem Spiel erscheint Mignon kurz vor ihrem Hinscheiden unter den Kindern, als Engel verkleidet. Wir lauschen folgendem Dialog: "Bist du ein Engel?" fragte das eine Kind. "Ich wollte, ich wäre es", versetzte Mignon. "Warum trägst du eine Lilie?" "So rein und offen sollte mein Herz sein, dann wäre ich glücklich." "Wie ist's mit den Flügeln? Laß sie sehen!" "Sie stellen schönere vor, die noch nicht entfaltet sind." Dann singt Mignon, sich selbst auf der Zither begleitend, ein Lied, das jene Sphäre umkreist, auf welche die Schwingen des Engels hindeuten. Und Mignon weiß, daß auch noch diese Sphäre eine solche des Werdens und der Verwandlung ist:

"Dort ruh` ich eine kleine Stille,
Dann öffnet sich der frische Blick;
Ich lasse dann die reine Hülle,
Den Gürtel und den Kranz zurück." 1)

In der "Natürlichen Tochter" erfährt der Herzog durch das Erinnerungsbild, das er von Eugenie in sich trägt, die lebendige Gegenwart der Tochter, ihr individuelles Wesen, jenseits von Raum und Zeit. Zu Mignon führt die Freunde das bewahrte Bild ihrer Leibesgestalt. In den "Wahlverwandtschaften" läßt uns der Dichter abermals tiefer in das Wesen des Gedenk-Bildes eindringen; wir werden ausführlich darauf zurückzukommen haben, weil nur dadurch der ganze Umfang der Metamorphose des Menschen sich abzeichnet.

c) Entsagung und Metamorphose (Wilhelm Meisters Wanderjahre)

Wie der Untertitel verrät, sind die "Entsagenden" der eigentliche Held der Wanderjahre. Wilhelms Selbstbildung hat in den Lehrjahren einen gewissen Abschluß gefunden. Der Grundgedanke, der die beiden Teile des Romans zusammenschließt, ist in folgender Stelle des Werkes ausge-

1) S. A. 23, 159

führt.: "Es ist gut, daß der Mensch, der erst in die Welt tritt, viel von sich halte, daß er sich viele Vorzüge zu erwerben denke, daß er alles möglich zu machen suche; aber wenn seine Bildung auf einem gewissen Grade steht, dann ist es vorteilhaft, wenn er sich in einer größeren Masse verlieren lernt, wenn er lernt, um anderer willen zu leben, und seiner selbst in einer pflichtmäßigen Tätigkeit zu vergessen." 1) Der Kreis des "Turmes" und alle Gleichgesinnten, die Entsagenden, widmen sich demgemäß sozialen Aufgaben. Dazu ist nötig, daß die einzelnen Glieder der Gesellschaft in bestimmter Richtung tätig sind; so Montan als Mineraloge, Wilhelm, der zunächst als Vermittler auf den Weg geschickt wird, später als Arzt, ja Philine als Schneiderin.

Bei Betrachtung des "Torquato Tasso" haben wir das Problem des Berufes bereits erörtert. Das frühere Werk ist bestrebt, die Gefahren der "Spezifikation" herauszustellen, und, in der Verbindung Tassos mit Antonio, die Möglichkeit einer Überwindung derselben. Jetzt, nachdem wir in den Lehrjahren Zeugen einer umfassenden Allgemeinbildung geworden sind, richtet sich der Blick wieder auf die Notwendigkeit der Spezifikation. Montan belehrt Wilhelm: "Vielseitigkeit bereitet eigentlich nur das Element vor, worin der Einseitige wirken kann, dem eben jetzt genug Raum gegeben ist. Ja, es ist jetzo die Zeit der Einseitigkeiten; wohl dem, der es begreift, für sich und andere in diesem Sinne wirkt." 2) Die Gefahr der Einseitigkeit, die das frühere Drama zu bewältigen hat, steht für die "Entsagenden" nicht mehr im Vordergrund. Die Entsagenden werden einmal durch ihre soziale Aufgabe, zum andern aber durch einen näher zu erläuternden metaphysischen Bezug der menschlichen Mitte verbunden. Nichtsdestoweniger sind auch sie noch Werdende. Ihr Kreis gliedert sich in Stufen verschiedenen Weihegrades. So heißt es einmal von den Personen einer kleinen Gesellschaft, unter der sich auch Hersilie und Wilhelm befinden, sie seien "eingeweiht in alle Schmerzen des ersten Grades der Entsagenden." 3) Wie bitter ernst dies gemeint ist, entnehmen wir einem Brief Wilhelms, der sich zu Beginn der "Wanderjahre" wieder von Natalie getrennt sieht und angesichts der vor ihm liegenden, entbehrungsreichen Aufgaben an dieselbe schreibt: "Jetzt lebe wohl und lege dieses Blatt mit dem Gefühl aus der Hand, daß es nur eines

1) S.A. 23, 120/21

3) S.A. 24, 373

2) S.S. 24, 50

zu sagen habe, nur eines sagen und wiederholen möchte, aber es nicht sagen, nicht wiederholen will, bis ich das Glück habe, wieder zu deinen Füßen zu liegen und auf deinen Händen mich über all das Entbehren auszuweinen." 1)

Die Entwicklung der "Natürlichen Tochter" führt ausdrücklich zur Entsagung hin. Die Frage Eugenie's an den Gerichtsrat: "Vermagst du, hohen Muts, Entsagung der Entsagenden zu weihen?" enthält die Formulierung eines Urphänomens. "Hohen Muts", - das ruft die Erinnerung an die "reine minne" des Rittertums wach, die zugleich "sueze minne" war. Und wie Eugenie's Vater die Trauer durch Trauern zum Genuß wird, so wird das Leid der "Entsagenden" durch eine geistige Komponente überhöht, durch eine eigentümliche Form geistlicher Minne. Liebender und Geliebte begegnen sich in einem höheren Element, die Geliebte geht darin dem Entsagenden voran. Die reiner dienende Natur des weiblichen Geschlechts wahrt im Werk des Dichters eine eigentümliche Nähe zu den steigernden Kräften der "Metamorphose in höherem Sinn." Iphigenie, Otilie, Natalie und, im letzten Akt der Faust-Tragödie, die "Una Poenitentium", sie alle strahlen etwas aus, das die reinsten Regungen im liebenden Verehrer zum Durchbruch kommen läßt, etwas erweckt, was ohne den unmittelbaren Anruf nicht Wirklichkeit zu werden vermöchte; wodurch denn auch die tätigere, mehr auf sich selbst bezogene Natur des männlichen Geschlechts an ein Allumfassendes angeknüpft wird. Dabei sahen wir, 2) daß sich schon im Griechenschauspiel, in der Hinwendung Iphigenie's zu Diana, ein Übermenschliches offenbart; das gleiche, so verschieden die dichterischen Gestalten auch sind, das sich nun in Makarie und zuletzt durch die "mater gloriosa" manifestiert. Der Gestalt Makarie's und der Frage nach ihrer Bedeutung für den Kreis der Entsagenden sei nun unsere Aufmerksamkeit geschenkt.

Der Einfluß des "Turmes" auf die Begebenheiten der Lehrjahre hatte bei allem Bedacht etwas Rationales, Menschliches, Überholbares. Die Wirkungen Makarie's im Kreis der Entsagenden sind heiliger, überirdischer, unfehlbarer Natur. Sie, die "Heilige" 3), wird uns vorgestellt als die

1) S. A. 24, 11

3) S. A. 25, 267

2) Vgl. oben S. 49

Vertraute, der Beichtiger aller bedrängten Seelen"; 1) in ihrer Nähe fühlt jeder "die Gegenwart eines höheren Wesens." 2) "Durch Geist und Liebe" schlichtet sie alle verworrenen Beziehungen 3) und wir werden Zeugen einer wunderbaren Verwandlung Lydies durch die Heilige. 4) Ist der "Turm" Sinnbild einer da und dort durch Hügel und Wolken getrüben irdischen Überschau, so verkörpert Makarie die Harmonie der Sphären, teilt sie den Entsagenden mit.

Gerade diese ihre Mittler-Funktion übersieht Arthur Henkel in seiner sonst so gehaltreichen Studie über das Wesen der Entsagung. 5) Sehr einleuchtend findet Henkel einen "mythischen Grund" 6), eine Wirklichkeitssphäre, aus der heraus sich der Schmerz der Entsagenden verklärt und überhöht, in dem Gedanken der Anamnese, in dem Bewußtsein der Gemeinsamkeit auf Grund eines früheren Erdenlebens. Der Autor erläutert dies an Hand der Beziehung Goethes zu Frau von Stein und im Anschluß an das Gedicht: "Warum gabst du uns die tiefen Blicke ...". Henkel betont, daß der Palingenesie-Gedanke wichtiger, durchaus ernst zu nehmender Bestandteil Goethescher Lebensanschauung ist; 7) für die Entsagung ergab sich dadurch eine "neue Möglichkeit eines Liebesbezuges, welche die Illusionen des bloß-natürlichen antezipierend gewährte und es wagte, den Anderen in einem Dritten zu lieben"; 8) dieses "Dritte" ist die aus der früheren Existenz herrührende, zentrierte Wirklichkeit.

1) S.A. 24, 347

2) S.A. 25, 277

3) S.A. 25, 128

4) S.A. 25, 267

5) A. Henkel, Entsagung, Eine Studie zu Goethes Altersroman, Tübingen, 1954

6) Henkel, a.a.O.S. 134

7) a.a.O.S. 134; dazu auch Danckert, "Goethe..", 1951, S. 227/28; und Lic. Bock, die Wiederverkörperungs-Idee in der dt. Geistesgeschichte, Stuttgart, 2. Aufl. 1952, S. 54-63

8) a.a.O. 139

Gewiß sieht Henkel hier etwas Fundamentales, das Wesen der Entsagung Mitbestimmendes. Für die "Wanderjahre" indes lenkt der Dichter den Blick auf einen anderen, weiteren "mythischen Grund", auf die Gestalt Makaries, auf ihr Mittlertum. Henkel erkennt in dieser Gestalt nur die Absicht des Dichters "die Phänomene Gnade und Heiligkeit extra ecclesiam zu deuten." 1) Er kommt zu dem Schluß, eine solche Gestalt "macht jede Vermittlung und jeden Erlöser überflüssig", 2) sie sei aus einer naturfrommen Verehrung des Kosmos zu verstehen. Statt dessen müssen wir sagen, daß ja doch Makarie gerade als Mittler-Wesen in die Dichtung verwoben ist und das Herz der Gemeinschaft der Entsagenden bildet! Und haben nicht auch Novalis und Hölderlin, extra ecclesiam, aber mit ganzer Entschiedenheit dichterisch um das Wesen des Mittlertums gerungen?

Hatten wir oben das Verhältnis Makaries zu ihrer irdischen Umwelt im Auge, so sei nun die Aufmerksamkeit auf ihre kosmischen Beziehungen gelenkt, auf Makaries Wesensform, wie sie uns in einer "ätherischen Dichtung" 3) veranschaulicht wird. Der Dichter ist sich des Ungewöhnlichen seiner Darlegungen sehr wohl bewußt. Und er gibt dem Leser einige Fingerzeige, bevor er ihn in die Geheimnisse seiner ätherischen Dichtung einweiht. So erhalten Wilhelm oder Montan nur darum Auskunft über Makarie, weil sie von sich aus bereits dem Geheimnis ihres Wesens auf der Spur waren. Eine weitere Voraussetzung ist die Freiheit von vorherrschenden Lehrmeinungen, "... denn eine Meinung, von energischen Männern ausgehend, verbreitet sich kontagiös über die Menge, und dann heißt sie herrschend, -eine Anmaßung, die für den treuen Forscher gar keinen Sinn hat." 4)

Wir hören von Makarie, "daß sie nicht sowohl das ganze Sonnensystem in sich trage, sondern, daß sie sich vielmehr geistig als ein integrierender Teil darin bewege." 5) Sie ist seit ihrer Kindheit "von leuchtendem Wesen durchdrungen, von einem Licht erhellt, welchem sogar das hellste Sonnenlicht nicht anhaben konnte" 6) Überirdische Gesichte erfüllen ihren Geist und "in seligster Ruhe" wird ihr "der Anblick der himmlischen

1) a. a. O. 150

2) a. a. O. 151

3) S. A. 25, 284

4) S. A. 25, 270

5) S. A. 24, 192

6) S. A. 25, 281

Genossen" 1) zuteil. Wilhelm schaut sie im Traum der Sphäre der Venus zugehörig. 2) Später wird berichtet, daß sie, seit ihrer Kindheit um die Sonne wandelnd, "in einer Spirale" sich immer mehr vom Mittelpunkt entferne und den äußeren Regionen zukreise. Die Bahnen von Mars und Jupiter hat sie bereits durchmessen und nähert sich der Sphäre des Saturn. Hier nun wird der Hoffnung Raum gegeben², daß eine solche Entelechie sich nicht ganz aus unserem Sonnensystem entferne, sondern, wenn sie an die Grenze desselben gelangt ist, sich wieder zurücksehnen werde, um zugunsten unserer Urenkel in das irdische Leben und Wohltun wieder einzuwirken." 3) Auch hier wieder die Vorstellung der Palingenie, auch hier wieder der Gedanke des Mittlertums, hilfreicher Einwirkung der überragenden Entelechie.

Es ist ein gewaltiges, geniales Bild, das der Dichter, hineinlauschend in die Natur, in die Ordnungsgefüge des Makrokosmos, von der Metamorphose des Menschen entwirft. Der Astronom verrät uns, daß der Weg Makaries durch die Planetensphären mit dem "Abschied der Herrlichen" zusammenhängt. 4) Sie folgt, sofern sie sich gegen die Peripherie des Sonnensystems hin kosmisch entfaltet, der vis centrifuga. Repräsentant der vis centripeta ist jene "wunderbare Person" 5) im Umkreis Montans, die eine geheimnisvolle Gefühlsbeziehung zu allem hat, "was man Gestein, Mineral, ja, was man überhaupt Element nennen" 6) kann. Makarie und die wunderbare Person sind lebendige Sinnbilder, die auf eine Wirklichkeit nicht nur hinweisen, sondern vielmehr aus ihr leben. So ergibt sich einerseits "eine Welt des Stoffes, den höchsten Fähigkeiten des Menschen zur Bearbeitung übergeben", und andererseits "ein geistiger Weg", auf welchem "Teilnahme, Liebe, geregelte freie Wirksamkeit gefunden" werden: 7) der Weg der "Wanderjahre", das Leben der um Makarie gescharten Entsagenden, als der "unsichtbaren" Gemeinde derer, die guten Willens sind. Erst in diesem Zusammenhang wird die Überwindung des Tragischen durch Entsagung, wovon auch Henkel 8) spricht, voll verständlich.

1) S.A. 25, 281

2) S.A. 24, 185

3) S.A. 25, 284

4) S.A. 24, 186

5) S.A. 25, 284

6) S.A. 25, 271

7) S.A. 25, 272

8) a.a.O. S. 157

6) Die Wahlverwandtschaften:

Metamorphosen der Liebe

Im Alterwerk der "Wanderjahre" umschreibt der Dichter aus froher, frommer Gelöstheit den Kreis der Entsagenden. Die 1809 beendeten "Wahlverwandtschaften" sind demgegenüber ein Niederschlag unmittelbarer eigener Kämpfe und Krisen, in welchen er selbst sich zur Entsagung durchgerungen hat. "Niemandkennt an diesem Roman eine tiefe, leidenschaftliche Wunde, die im Heilen sich zu verschließen scheut, ein Herz, das zu genesen fürchtet." 1) Die Furcht vor der Genesung entspricht jenem Gefühl, das auch Wilhelm in einem Brief an Natalie zu Beginn der "Wanderjahre" auf der "Höhe des Gebirges" äußert: "Aber drüben, fürchte ich, stellt sich eine Scheidewand der Einbildungskraft und der Empfindung entgegen. Doch ist das vielleicht nur eine voreilige Besorglichkeit .." 2) Und so hat denn auch die "innige, wahre Katharsis", 3) um die sich nach Goethes eigenem Wort der Roman bemüht, eine innige, wahre Genesung zur Folge.

Der tragische Konflikt des Romans entsteht aus der möglichen Spannung oder Diskrepanz zwischen Ehe und Liebe. Liebe, wie sie der Dichter darstellt, ist ein unbedingtes, alle anderen ausschließendes Aufeinanderbezogensein zweier Menschen, die ein unwiderstehlicher, schicksalhafter Zwang zusammenführt. Als Illusion tritt ein Gefühl solchen Bezuges auch in der Scheinliebe auf, die sich jedoch früher oder später als solche entpuppt. Ehe hingegen ist die auf freier Entscheidung beruhende, aus sittlichen oder religiösen Erwägungen sanktionierte Bindung an den andern. Erweist sich das einer solchen Bindung zugrundeliegende Gefühl als Illusion, als Scheinliebe, so besteht doch die eingegangene Verpflichtung fort, das Pflichtgefühl wird zur Grundlage der Bindung. Würde aber ein

1) S.A. 36, 43 (Annalen)

2) S.A. 24, 9/10

3) An Zelter, zwischen 13. und 25. Jan. 1930

solcher Zustand von einem wahren Herzensverhältnis durchkreuzt, dann entstünde die Frage, ob Pflichtgefühl, Sittengesetz und geheiligte Ordnung, oder elementare, schicksalhafte Neigung sich durchsetzen werden. Eben dies ist das allgemeine Problem der Wahlverwandtschaften, das wir in den Schicksalen Otilies, Charlottes, Eduards und des Hauptmanns zu verfolgen veranlaßt werden.

Mit der Ehe ist stets die Möglichkeit eines tragischen Konflikts zwischen eingegangener Bindung und einer aus unergründlichen Schicksalstiefen aufsteigenden ursprünglicheren Liebe gegeben. Darin liegt wieder ein Element objektiver Tragik; verstärkt durch den Umstand, daß der Mensch gerade im Bereich der Geschlechtsliebe besonders leicht der Illusion verfällt.

Wie kommt es zu dem Bund zwischen Eduard und Charlotte, der einem durchkreuzenden echten Herzensverhältnis schließlich nicht standhält? Für beide ist es bereits die zweite Ehe. Verwitwet, und damit eines nicht aus reiner Neigung eingegangenen Verhältnisses ledig, vereinen sie sich auf Drängen des jüngeren Gatten, in der sie immer noch verbindenden Erinnerung an eine innige Jugendliebe. Was liegt näher, als daß der Blick in die Vergangenheit Illusionen birgt, die zu bitterer Enttäuschung Anlaß geben müssen! Der spätere Bruch ist also hinlänglich motiviert.

Otilies Gegenwart geht auf den Wunsch Charlottes zurück, wie umgekehrt die des Hauptmanns auf Eduards Anregung. So wird wechselseitig das Verhängnis heraufbeschworen. Schicksalsfügungen und menschliches Handeln verketteten sich dergestalt, daß wir die vier Menschen, denen Wahlverwandtschaft zum Unheil ausschlägt, wiederum nur als schuldig und unschuldig zugleich bezeichnen können. Das Unwiderstehliche der Wahlverwandtschaft wird durch den Hinweis auf die Naturhaftigkeit derselben erhöht. Romantische Naturphilosophie ist den Kräften der Anziehung und Abstoßung, des Magnetismus auf allen Stufen des Lebendigen und Toten, dem Wesen von Verbindung und Scheidung nachgegangen. Gerade auch letzteres wird hervorgehoben, wenn der Roman an diese Bestrebungen anknüpft: "Es war sogar ein bezeichnender Ehrentitel der Chemiker, daß man sie Scheidekünstler nannte." 1)

1) S.A. 20, 52

Bis in die Bewegungen des Körpers hinein erstreckt sich die Gleichgestimmtheit zwischen Eduard und Ottilie. Die Art, wie er in eigenwilliger Abwandlung der Kompositionen die Flöte spielt, ist Ottilie sogleich geläufig und mühelos begleitet sie ihn auf dem Klavier. Ihre Handschrift gleicht sich der seinigen völlig an. Leidet er unter rechtsseitigem Kopfschmerz, so leidet Ottilie links. Aber auch die Übereinstimmung des anderen Paares ist stark genug, daß Charlotte in den Armen des Gatten "die Luftgestalt des Freundes" wie ein Vorwurf erscheinen kann und daß die Frucht dieser Umarmung auch die Züge des Hauptmanns trägt. Zwar hofft Charlotte im Vorgefühl der Mutterschaft, "daß sich Eduard wieder nähern werde". 1) Aber auch sie muß schließlich die Unumstößlichkeit der Wahlverwandschaft anerkennen, die Eduard in den Augen des Kindes und wenig später dem Major in den Gesichtszügen des kindlichen Leichnams erschreckend deutlich wird. So willigt sie in die von Eduard gewünschte Scheidung ein und bekennt: "Es sind gewisse Dinge, die sich das Schicksal hartnäckig vornimmt. Vergebens, daß Vernunft und Tugend, Pflicht und alles Heilige sich ihm in den Weg stellen, es soll etwas geschehen, was nicht recht ist, was uns nicht recht scheint; und so greift es zuletzt durch, wir mögen uns gebärden, wie wir wollen." 2) Ähnlich wie Charlotte denkt der Major. Er deutet den schmerzlichen Verlust des Kindes in ihrem Sinn, was aus den Worten hervorgeht: "Ein solches Opfer schien ihm nötig zu ihrem allseitigen Glück." 3)

Für den gemeinen Menschenverstand wäre also nichts naheliegender als eine Scheidung und auf sie folgende, allseits befriedigende neue Bindung. Anders für unsere Dichtung! Sie läßt durchblicken, daß äußeres Behagen und glückliche Übereinkunft nicht der Sinn des Lebens sind, daß sich aus tieferen Schichten der Wahrheit herauf ein Ordnendes, Leitendes geltend macht und uns, ungeachtet äußerer Bedürfnisse, anderen Bestimmungen zuweist.

Ottilie ist es, in der sich ein höherer Grundtrieb manifestiert. Schon der Name hat für den Dichter besonderen Klang. In "Dichtung und Wahrheit" schreibt er: "Einer mit hundert, ja tausend Gläubigen auf den Ottilienberg begangenen Wallfahrt denk` ich noch immer gern." 4) Die Fahrt unter-

1) S.A. 20, 193

3) S.A. 20, 368

2) S.A. 20, 366

4) S.A. 28, 79

nahm er als Student von Straßburg aus zum Fest der Erhebung der Gebeine der heiligen Odilie. Diese Erinnerung also verbindet sich für den Dichter mit dem Namen seiner Heldin.

Ottilie ist bei aller Anmut und holden Jugendlichkeit eine seltsam in sich gekehrte Natur. Ohne Lebenserfahrung, steht sie der in ihr erwachten unwiderstehlichen Neigung zu Eduard völlig hilflos gegenüber. Durch die Gesellschaft der Älteren, durch die Art und Weise des Umgangs, in den man sie einbezieht, wird ihre Liebe genährt. Und die Versicherung Eduards, Charlotte selbst wünsche auf Grund ihrer Neigung zum Hauptmann eine Scheidung, läßt sie auf die Erfüllung ihrer Liebe hoffen.

Nach der Entfernung der Männer, deren wahrer Grund vor Ottilie verheimlicht wird, beginnt sich ihrer ein Mißtrauen gegen ihre Umwelt zu bemächtigen: "Ottilie war klug, scharfsinnig, argwöhnisch geworden, ohne es zu wissen." 1) So sieht sich Ottilie nun auch von außen her auf ihr Selbst zurückgewiesen und damit hebt ihr wunderbarer Lebensweg recht eigentlich an. Man 2) hat Ottiliens Entwicklung unter Bezugnahme auf die Metamorphose der Pflanzen als "stetig" bezeichnet. Dabei darf nicht übersehen werden, wie sehr sich die "Stetigkeit" menschlicher Entwicklung von der des pflanzlichen Lebens unterscheidet. Schon am Ende des ersten Teiles der "Wahlverwandschaften", nachdem Ottilie von Charlottes bevorstehender Niederkunft erfahren hat, hören wir bezüglich ihrer Liebe: "Hoffen konnte sie nicht und wünschen durfte sie nicht." 3) Später heißt es von ihrer Einstellung zu Eduard: "Sie begriff nicht, wie ohne ihn noch irgend etwas zusammenhängen könne." 4) Nach der Geburt des Knaben "ward es ihr auf einmal klar, daß ihre Liebe, um sich zu vollenden, völlig uneigennützig werden müsse; ja in manchen Augenblicken glaubte sie diese Höhe schon erreicht zu haben ... sie glaubte sich fähig ihm zu entsagen." 5) Und abermals später, nach Eduards plötzlicher Rückkunft, lesen wir: "Die Hoffnung fuhr wie ein Stern, der vom Himmel fällt, über ihre Häupter weg. Sie wähten, sie glaubten einander anzugehören; sie wechselten zum erstenmal entschiedene, freie Küsse und trennten sich gewaltsam und

1) S.A. 20, 177

4) S.A. 20, 289

2) Staiger, Goethe, II, 492

5) S.A. 20, 307

3) S.A. 20, 169

schmerzlich." 1) Otilie legt ein neues Gelübde ab, zu entsagen. Seltsame Fügung bringt sie erneut mit Eduard zusammen und wiederum hat sie das Bewußtsein: "Ich bin aus meiner Bahn geschritten." 2) - Die Metamorphose des Menschen hat ihre eigenen Gesetze, die sich durch bloße Analogieschlüsse zu den Gesetzen der Pflanzenwelt nicht hinreichend erfassen lassen. Über dem Menschen schwebt immer das Wort aus der "Natürlichen Tochter": "Ein Fehltritt stürzt vom Gipfel dich herab."

Otilie steht scheinbar hilflos im Wirkungsfeld des Geliebten; sie steht aber auch im Wirkungsfeld höherer Mächte. Dort, wo der Roman zum erstenmal von der Hoffnungslosigkeit ihrer Liebe spricht, wird diese negative Bestimmung durch eine positive ergänzt: im Hinweis auf ihr Tagebuch. Dieses beginnt mit den bedeutsamen Worten: "Neben denen der-einst zu ruhen, die man liebt, ist die angenehmste Vorstellung, welche der Mensch haben kann, wenn er einmal über das Leben hinausdenkt." 3) Um dies und den folgenden Inhalt des Tagebuches zu verstehen, müssen wir den unmittelbar vorhergehenden Szenen gebührend Beachtung schenken.

Charlotte hatte die Einebnung des Friedhofes verlangt. Tief gerührt hatte Eduard die Veränderung des Platzes wahrgenommen, auf dem nun, nach seinen Worten "das Auge und die Einbildungskraft gerne verweilten." 4) Ein junger Rechtsgelehrter jedoch, so vernehmen wir zu Beginn des zweiten Teiles, erhebt im Namen der Gemeinde Einspruch und es entspinnt sich im Anschluß daran ein bemerkenswertes Gespräch über Sinn und Wesen des Denkmals. Der geheime Unterton, den der Dichter dem ganzen Gespräch beimischt, erscheint in dem Satz: "Es ist nicht sowohl vom Andenken die Rede, als von der Person selbst, nicht von der Erinnerung, sondern von der Gegenwart." 5) Im Widerspruch zu den andern stehend, äußert Charlotte eine Abneigung gegen Grabdenkmäler, insbesondere gegen bildhafte Darstellungen: "... sie deuten auf etwas Entferntes, Abgeschiedenes und erinnern mich, wie schwer es sei, die Gegenwart recht zu ehren." 6) Sie ist der Meinung, man solle die ganze Aufmerksamkeit den Mitlebenden zuwenden, sich nicht durch derlei Dinge vom Gebot der Stunde ablenken lassen. Der Architekt verteidigt das Denkmal. Als Künstler ist er der Mei-

1) S. A. 20, 359

2) S. A. 20, 394

3) S. A. 20, 213

4) S. A. 20, 22

5) S. A. 20, 202

6) S. A. 20, 206

nung, es sei "immer das schönste Denkmal des Menschen eigenes Bildnis." Und wir horchen auf, wenn wir erfahren, was Ottilie, die gleichfalls an diesem Gespräch teilgenommen, ihrem Tagebuch anvertraut. Unmittelbar vorher zeigt der Architekt der Gesellschaft Nachbildungen alter Grabmonumente. Dabei wird insonderheit der fromme, ehrfürchtige Ausdruck der Gestalten gerühmt. Sie scheinen einem versunkenen goldenen Zeitalter anzugehören; und es wird hinzugefügt: "Nur vielleicht Ottilie war in dem Fall, sich unter ihresgleichen zu fühlen." 1)

Die Bedeutung des Tagebuches wird durch den Hinweis hervorgehoben, daß es wie ein "roter Faden" 2) dem Ganzen verwoben sei. In ihren Aufzeichnungen schließt sich Ottilie der Ansicht des Architekten an. Sie schreibt, es sei kein Denkmal "von der Bedeutung des Bildes." 3) Und sie fährt fort: "Die Unterhaltung mit einem geliebten Bilde hat was Reizendes, wie es manchmal etwas Reizendes hat, sich mit einem Freunde zu streiten. Man fühlt auf angenehme Weise, daß man zu zweien ist und doch nicht auseinander kann. "Ein treffender Vergleich! Durch den vorübergehenden Gegensatz werden sich Freunde gerade ihrer absoluten Unzertrennlichkeit bewußt, an ihr findet der relative Gegensatz seine Grenze; so auch erhöht der Umgang mit dem Bild, das heißt, mit der uneigentlichen Gegenwart eines geliebten Menschen, das Bewußtsein der eigentlichen, vom Raume unabhängigen Gegenwart und der unaufhebbaren Zusammengehörigkeit.

Kommt Ottilie auf diese Weise durch das Bild zum Urbild, so ist ihr im folgenden auch der umgekehrte Weg, vom Urbild zum Bild, des Nachdenkens wert: "Man unterhält sich manchmal mit einem gegenwärtigen Menschen als mit einem Bilde. Er braucht nicht zu sprechen, uns nicht anzusehen, sich nicht mit uns zu beschäftigen: wir sehen ihn, wir fühlen unser Verhältnis zu ihm, ja sogar unsere Verhältnisse zu ihm können wachsen, ohne daß er etwas dazu tut, ohne daß er etwas davon empfindet, daß er sich eben bloß zu uns wie ein Bild verhält." 4)

Beide Aufzeichnungen verfolgen ein und dasselbe: das Bild als ein gleichsam erstarrtes Urbild zu verstehen, als einen Ausschnitt desselben. Der

1) S.A. 20, 211

2) S.A. 20, 212

3) S.A. 20, 213

4) S.A. 20, 213

Anblick des Bildes ist derart, daß dadurch ein lebendiges Verhältnis zum Urbild entsteht, "ja sogar unsere Verhältnisse zu ihm wachsen können." Wir erinnern uns an den Sinn der Exequien Mignons. Die weiteren Tagebuchnotizen werden uns darüberhinaus auch an die Gestalt Makaries denken lassen.

Ottillie beschäftige die Vorstellung, daß alle Grabdenkmäler früher oder später, sei es vom Zahn der Zeit, sei es durch Unachtsamkeit der Menschen, zerstört werden. Und sie fragt sich, ob es demzufolge überhaupt sinnvoll sei, Monumente zu errichten. Ihre Antwort lautet: "Warum soll man es aber so streng nehmen? Ist nicht alles, was wir tun, für die Ewigkeit getan? Ziehen wir uns nicht morgens an, um uns abends wieder auszuziehen? Verreisen wir nicht, um wiederzukehren? und warum sollten wir nicht wünschen, neben den Unrigen zu ruhen, und wenn es auch nur für ein Jahrhundert wäre!" 1) Deutlich spricht aus diesen Worten der Dichter jener Strophe:

"Des Menschen Seele,
Gleicht dem Wasser;
Vom Himmel kommt es,
Zum Himmel steigt es,
Und wieder nieder
Zur Erde muß es,
Ewig wechselnd."

Der Begriff "Ewigkeit" differenziert sich für diese Vorstellungsweise, gliedert sich auf in "Äonen" 2). Und das Bild eines Menschen, wie es im Laufe des Lebens, der Zeit Gestalt gewonnen hat, behält auch für jene umgrenzte Todesspanne noch Geltung, bleibt für den Lebenden beziehungsreiche Zeichen. Daher Ottillie denn fortfährt: "Wenn man die vielen versunkenen, die durch Kirchgänger abgetretenen Grabsteine ... erblickt, so kann einem das Leben nach dem Tode doch immer wie ein zweites Leben vorkommen, in das man im Bilde, in der Überschrift eintritt und länger darin verweilt, als in dem eigentlichen lebendigen Leben. Aber auch dieses Bild, dieses zweite Dasein verlischt

1) S. A. 20, 214

2) Vgl. Urworte. Orphisch (Elpis)

früher oder später. Wie über die Menschen, so auch über die Denkmä-
ler läßt sich die Zeit ihr Recht nicht nehmen." 1)

Allem nach ist die Einsicht in die Bedeutung des Gedenk-Bildes für den Dichter fundamental; es verbürgt den lebendigen Bezug zwischen Die-
seits und Jenseits, sowie die Existenz der Individualität. Im Vollzug
der Metamorphose werden schließlich auch Bild und "zweites Dasein"
aufgehoben. Die Zeit -und sie ist ja doch nur der formale Ausdruck des
Werdens, der Entwicklung- macht ihr Recht über Bild und Mensch gel-
tend. Jedoch in grundverschiedener Weise: Das Bild wird durch die Zeit,
durch den Fortgang des Geistes, überholt; der Mensch selbst kommt zu
immer neuer Entfaltung in der Zeit und in die Zeit.

Folgen wir weiter der Spur des "roten Fadens." Unversehens greift sie
über das Tagebuch hinaus und durchschlingt die Handlung selbst. Wir
sehen Otilie in der "kleinen Seitenkapelle". Dort geht sie dem Archi-
tekten bei der Ausmalung des Raumes an die Hand und malt die Ge-
wänder der auf azurenem Grund erscheinenden Engel. Die Gesichter der
Engel malt der Architekt selbst. Sie "fingen sämtlich an, Otilie zu
gleichen ... so daß es schien, als wenn Otilie selbst aus den himmli-
schen Räumen heruntersähe." 2) Wieder ein Gedenk-Bild, - so belehrt
uns der Zusammenhang des Romans. Wer dies übersieht, mag sagen:
"Das Leben erstarrt in der Kunst." 3) Uns hingegen wird deutlich: Die
Kunst entwaffnet den Tod.

Die Kapelle ist der stille Mittelpunkt einer "ätherischen Dichtung", 4)
die dem zweiten Teil des Romans von Anfang an das Gepräge gibt. Nur
im Nacherleben dieser "ätherischen Dichtung" läßt sich die Ratlosigkeit
überwinden, in welcher dem Ende der "Wahlverwandtschaften" so viel-
fach gegenübergetreten wird.

Zwei Motive treten dabei hervor: So seltsam es klingen mag, - die
Metamorphose der Kapelle selbst, die sich in der Gegenwart und in der
Empfindung Otilies immer mehr in ein wirkliches Heiligtum verwan-
delt. Darin bewährt sich Goethes lebendige Anschauung; er möchte den

1) S.A. 20, 215

2) S.A. 20, 219

3) Staiger, a.a.O. 505

4) S.A. 25, 248; vgl. oben S. 82

Kein des Ewigen, als welchen die Dichtung Ottilie am Ende versteht, nicht im abstrakten Raume sich verlieren lassen, sondern den Nährboden mitbereiten, dessen die Entelechie bedarf. Das zweite Motiv ist die Heiligung der Heldin.

Unendlich behutsam macht der Dichter den Raum der Kapelle für seine Erfahrungen transparent. Wie zart wird die Vorstellung des Grabes an diese Stätte herangetragen! Zuerst in dem Nachsatz: "... sodaß es schien, als wenn Ottilie selbst aus den himmlischen Räumen heruntersähe." Mit Blumen und Fruchtgehängen schmückt Ottilie die Kapelle aus, "welche Himmel und Erde gleichsam zusammenknüpfen sollten." 1) Nachdem der Architekt sein Werk beendet hat, betritt Ottilie als erste und allein den feierlichen Raum zu später Abendstunde: "Durch das einzige, hohe Fenster fiel ein ernstes buntes Licht herein, denn es war von farbigen Gläsern anmutig zusammengesetzt. Das Ganze erhielt dadurch einen fremden Ton und bereitete zu einer eigenen Stimmung." "Ottilie .. stand, ging hin und wider .. und es schien ihr, indem sie auf- und umherblickte, als wenn sie wäre und nicht wäre, als wenn sie empfände und nicht empfände, als wenn dies alles vor ihr, sie vor sich selber verschwinden sollte, und nur als die Sonne das bisher sehr lebhaft beschienene Fenster verließ, erwachte Ottilie vor sich selbst und eilte nach dem Schlosse." 2)

Der Schwebezustand der Selbstwahrnehmung wird durchlässig für ungewöhnliche Empfindungen. Das Tagebuch knüpft an die Vorstellungen der alten Völker an: "Sie dachten sich ihre Vorfahren in großen Höhlen ringsumher auf Thronen sitzend in stummer Unterhaltung. Dem Neuen, der hereintrat, standen sie auf und neigten ihm einen Willkommen." Dies erwägend, fragt sich Ottilie: "Warum kannst du nicht sitzenbleiben ... still und in dich gekehrt sitzenbleiben, lange, lange, bis endlich die Freunde kämen, denen du aufstündest und ihren Platz mit freundlichem Neigen anwiesest. Die farbigen Scheiben machen den Tag zur ernstesten Dämmerung, und jemand müßte eine ewige Lampe stiften, damit auch die Nacht nicht ganz finster bliebe." 3)

Das Leben im Licht der Kapelle wird Ottilie zur zweiten Natur. Ihr Gemüt steht unter gewaltigen Spannungen. Überwältigt von der Neigung zu

1) S. A. 20, 219

3) S. A. 20, 224

2) S. A. 20, 221

Eduard und ergriffen von der Gegenwart des Göttlichen, weiß sie, daß ihrer Liebe auf Erden Erfüllung versagt ist. Ihr Herz "war von der Liebe zu Eduard gedrängt ausgefüllt und nur die Gottheit, die alles durchdringt, konnte dieses Herz zugleich mit ihm besitzen." 1) Dieses "Zugleich" ist nur möglich im Licht der Kapelle, da für Ottilie Macht der Liebe und Reinheit der Seele in gleichem Maße bestimmend sind. Die Ahnung des Kommenden schwebt wie sanfte Musik vor ihr her. Sie betrachtet den Herbst und bedenkt, "daß in der abgesichelten Ähre so viel Nährendes und Lebendiges verborgen liegt." 2) Der Tod ist ihr nicht die Folge eines Schwindens, sondern des Wachstums: "Man mag sich stellen, wie man will, man denkt sich immer sehend. Ich glaube, der Mensch träumt nur, damit er nicht aufhöre zu sehen. Es könnte wohl sein, daß das innere Licht einmal aus uns herausträte, so daß wir keines andern mehr bedürften." 3)

Oft aber auch übertönt das Tageslicht den inneren Glanz. Dann leidet sie unaussprechlich unter dem Unglück ihrer Liebe. Voll Neid blickt sie auf den entschlummerten Geistlichen: "Das Leben ihrer Seele war getötet, warum sollte der Körper noch erhalten werden?" 4) Indessen waren ihr "wundersame nächtliche Erscheinungen zum Trost gegeben, die ihr das Dasein des Geliebten versicherten und ihr eigenes befestigten. Wenn sie sich abends zur Ruhe gelegt und im süßen Gefühl noch zwischen Schlaf und Wachen schwebte, schien es ihr, als wenn sie in einem ganz hellen, doch mild erleuchteten Raum hineinblickte. In diesem sah sie Eduard ganz deutlich ..." 5) Durch Traum-Bilder - die neben das Gedenk-Bild treten - steht sie mit dem in den Krieg gezogenen Geliebten in Verbindung; sie geben ihr die Gewißheit, daß er lebt und in innigstem Verhältnis zu ihr steht.

Ob Traum-Bild, Gedenk-Bild oder Grabkapelle, - immer wieder erfahren wir, daß die Bindung der Wahlverwandten über Raum und Zeit hinausgreift. Noch glaubt Ottilie sich dieser Bindung entziehen zu können. Der verhängnisvolle Tod des Kindes lastet schwer auf ihr. Sie spricht von einem "Verbrechen", das sie "büßen" 6) wolle und entschließt sich zu

1) S.A. 20, 248/49

2) S.A. 20, 225

3) S.A. 20, 224

4) S.A. 20, 302

5) S.A. 20, 302

6) S.A. 20, 370/71

einem entsagenden Leben der Pflicht als Erzieherin. Aber der Dichter belehrt seine Gestalt darüber, was Entsagung und Wahlverwandschaft ihr bestimmt haben. Sie wähnt sich gefeit, "wenn sie sich dem Heiligen widmet, das uns unsichtbar" 1) umgibt. Das unverhoffte Wiedersehen jedoch bestätigt ein letztesmal, daß Wahlverwandschaft nicht einfachhin zu lösen sei. Als Heilige und als Braut zieht Ottilie feierlich in die Kapelle ein.

Am Vorabend von Eduards Geburtstag stirbt Ottilie. Ihre letzten Tage sind von stiller Hoheit erfüllt, je mehr, je näher das Ende kommt. Gern weilt sie im Garten, "besonders bei den Asten", den Sternblumen. Auch der Nähe des Geliebten darf sich die Todgeweihte ganz hingeben. Und dieses Einssein der beiden schildert der Dichter mit Worten, die den Zustand des Endes gleichsam vorwegnehmen, ihn von innen her aufschliessen. Noch lebend, werden die Geliebten zum Bild und schwingen in die metaphysische Tiefe desselben ein: "Nur die nächste Nähe konnte sie beruhigen, aber auch völlig beruhigen, und diese Nähe war genug; nicht eines Blickes, nicht eines Wortes, keiner Gebärde, keiner Berührung bedurfte es, nur des reinen Zusammenseins ... Das Leben war ihnen ein Rätsel, dessen Auflösung sie nur miteinander fanden." 2) Dieses Doppel-Bild, das wenig später in der Grabkapelle seine Stätte findet, tastet sich an die Wahrheit der Fortdauer der Wahlverwandschaft heran.

Wohl vorbereitet nehmen wir das versöhnende Ende auf. Einen Kranz von Asterblumen auf dem Haupt, "die wie traurige Gestirne ahnungsvoll glänzten", liegt Ottilie in ihrer Kapelle und der Geliebte mit ihr; im Nachsterben hat er das Los seiner unbedingten Liebe erfüllt, sich Ottiliens würdig erwiesen. "So ruhen die Liebenden nebeneinander. Friede schwebt über ihrer Stätte, heitere, verwandte Engelsbilder schauen vom Gewölbe auf sie herab, und welch ein freundlicher Anblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen." 3)

Man nimmt diese Worte gerne zu leicht und liest sie im Sinne geläufiger Tradition, als Dogma geglaubt oder belächelt. Der Blick auf das Doppel-Bild verwehrt uns dies; dann auch das Verhalten Nannis und des Ar-

1) S.A. 20, 379

3) S.A. 20, 396

2) S.A. 20, 399

4) S.A. 20, 416

chitekten, die jedes auf seine Weise, Ottilie besonders nahe stehen. Weinend gesellt sich der Jüngling zu Nanni, die in der Kapelle Totenwache hält. Er beklagt das menschliche Los der Vergänglichkeit. Aber Nannis Worte richten ihn auf und neuer Lebensmut erwacht in ihm, dergestalt, daß "seine schöne Freundin ihm in einer höheren Region lebend und wirkend vorschwebte." 1) Gleichermassen will die wunderbare Belebung des verunglückten Kindes am Sarg der geliebten Herrin nicht so sehr die Heiligkeit, als vielmehr die Lebendigkeit dieser Toten verkünden. Sie lebt im Licht der Kapelle Gott und dem Geliebten zugleich. Auch wie sie lebt, sollen wir wissen. Wir entnehmen es jener Tagebuchstelle über die Nachtigall, den freundlichen Genius der Liebenden: "Alles Vollkommene in seiner Art muß über seine Art hinausgehen, es muß etwas anderes, Unvergleichbares werden. In manchen Tönen ist die Nachtigall noch Vogel, dann steigt sie über ihre Klasse hinüber und scheint jedem Gefieder andeuten zu wollen, was eigentliche singen heiße." 2) Was eigentlich lieben heiße, - das enthüllt uns die Metamorphose der "Wahlverwandtschaften". --

Emil Staiger findet im Schluß des Romans "das Bedürfnis, auszubrechen und sich unsichtbaren Armen anzuvertrauen." Er meint dann, daß diesem Bedürfnis jedoch nur halb nachgegeben ist; der Dichter "läßt das Unbekannte offen und hält an der Würde des Menschen fest." 3)

Läßt der Dichter das Unbekannte wirklich offen? Und wenn nein, wäre dann die Würde des Menschen aufgegeben? Zwei bedeutsame Fragen, die zudem auch Goethes Gesamtwerk betreffen und nicht zu umgehen sind!

Wir entsinnen uns der Worte: "Da sich manches unserer Erfahrungen nicht rund aussprechen und direkt mitteilen läßt, so habe ich seit langem das Mittel gewählt durch einander gegenübergestellte und sich gleichsam in einander abspiegelnde Gebilde, den geheimeren Sinn dem Aufmerkenden zu offenbaren." 4)

Von "Erfahrungen" des Dichters ist hier die Rede, die als geheimere Sinn im Werke zu finden seien. Bei Betrachtung Mignons stießen wir auf eine solche Erfahrung. Und wer das, was wir im Anschluß an Goethe als "ätherische Dichtung" bezeichnet haben, in den "Wahlverwandtschaften" auf-

1) S.A. 20, 412

2) S.A. 20, 310/11

3) a.a.O. II, 514

4) Vgl. oben S. 78

merksam verfolgt, wird einräumen, daß sich hier Tagebuch und Handlung ineinander abspiegeln und gegenseitig erläutern, wodurch denn ganz bestimmte Erfahrungen in den Vordergrund rücken, die im Rahmen des äußeren Geschehens eher zurücktreten,

Hierher gehört auch ein Wort aus den "Wanderjahren", das die Bedeutung jener, Makaries Wesen umschreibenden, "ätherischen Dichtung" charakterisiert. Montan und der Astronom haben ihre Erfahrungen über Makarie und die "wunderbare Person" ausgetauscht. "Hierauf schlossen beide Freunde einen Bund und nahmen sich vor, ihre Erfahrungen allenfalls auch nicht zu verheimlichen, weil derjenige, der sie als einem Roman wohl ziemende Märchen belächeln könnte, sie doch immer als ein Gleichnis des Wünschenswertesten betrachten dürfte." 1) Ob nun Erfahrung oder "Gleichnis des Wünschenswertesten", - immer hat der Dichter etwas ganz Bestimmtes im Auge und er weiß von einem Bund, darauf gegründet, dieses Bestimmte "allenfalls auch nicht zu verheimlichen." Und so tut er selbst in den "Lehrjahren" wie in den "Wanderjahren", in den "Wahlverwandtschaften" nicht weniger als im "Faust" bedeutsame Schritte in ganz bestimmter Richtung auf jenes Unbekannte zu.

Und warum sollte die Art, in der Goethe in seinem Werk, wie auch in seinen Briefen und Gesprächen, diesen Schritt in das Unbekannte wagt, nicht mit der Würde des Menschen vereinbar sein? Klingt es nicht etwas nach jenem Ressentiment, das in der Nachfolge Nietzsches so sehr um sich gegriffen hat, wenn man von "ausbrechen" und von Verlust der Menschenwürde spricht, wo nur immer das Transzendente sich aufklärt? Löst doch der Dichter das Transzendente nirgends vom Diesseitigen ab! Sein Werk gleicht den Blumen und Fruchtgehängen seiner Grabkapelle, "welche Himmel und Erde gleichsam zusammenknüpfen." Andererseits läßt sich der Dichter auch nicht durch den eingengten Blick auf ein Irdisches die Gewißheit seiner höheren Erfahrungen schmälern. Er hat die Unbefangenheit, das, was er als Mensch, den die Gottheit "auf den Gipfel der Natur gestellt" 2), aus reinem Gemüt als "Wünschenswertestes" erachtet, auch als der Ordnung dieser Natur gemäß und als Wirklichkeit zu erfahren. Und er hat darüberhinaus die dichterische Vollmacht, das

1) S.A. 25, 273

2) S.A. I, 46, 22

dieser Wirklichkeit entsprechende Gleichnis zu finden. Wir fühlen, daß auch für ihn jene Worte gelten, die Schiller Christoph Columbus, dem Pionier eines anderen Unbekannten, gewidmet hat:

"Mit dem Genius steht die Natur in ewigem Bunde:
Was der eine verspricht, leistet die andre gewiß."

7) Faust: Eine Tragödie

I

Mit der Beendigung des ersten Teiles der Faust-Tragödie im Jahre 1806, bringt Goethe das dramatische Schaffen seiner klassischen Periode zu krönendem Abschluß. Schon hier zeichnet sich ein umfassender metaphysischer Hintergrund ab. Lag der Schwerpunkt der Urfassung noch auf der Gretchentragödie, so öffnet doch bereits auch hier die Verknüpfung mit der mittelalterlichen Faust-Sage den Blick für eine höhere Dimension. Freilich, der Mensch ist im "Urfaust" noch nicht einem umgreifenden Weltzusammenhang eingeordnet: Die Ereignisse gehen von ihm aus und fallen auf ihn zurück. Dem erschütternden Bild des universalen Gelehrten, der alle Wissenschaften "durchaus studiert" hat, und nun, weil ihm die Ergebnislosigkeit seiner Bemühungen "schier das Herz verbrennen" will, auf Abwegen Erfüllung sucht, folgt die Gretchenhandlung, an deren Ende beide Liebende in völliger Verzweiflung zurückbleiben. Hier suchen wir vergebens nach einer "Söhnung". Der Urfaust ist eine Sturm und Drang-Dichtung. Er ist zudem auch Fragment: Tragik ohne Metamorphose.

Erst die grundlegende Vertiefung und Erweiterung des Werkes in den Jahren der Klassik, durch die Szenen "Wald und Höhle", die Hexenküche, bis 1790, sowie nach der Wiederaufnahme von 1797 durch den Prolog im Himmel, die Selbstmordszene, den Osterspaziergang, die Logosszene, die Paktszene und die Walpurgisnacht, - dies alles öffnet den Blick für eine neue Dimension. Schloß der Urfaust mit Mephistos hämischen Worten: "Sie ist gerichtet", so wird dieser Höllenspruch in der späteren Fassung durch das "ist gerettet" der Stimme von oben durchkreuzt.

Was, nach "Dichtung und Wahrheit", als mythisch-metaphysische Überzeugung seit langen Jahren den Dichter begleitet, - im Zauber der sprechenden Symbole des "Faust" erhält es die reinste, umspannenste dichterische Ausgestaltung. Raphaels Sonnenhymnus öffnet den Blick in das All. Nicht ein schlechthin Grenzenloses tut sich vor uns auf, sondern ein Kosmos aus Mitte und Sphäre, verwandt der Wesensform Makarier, ein Organismus voll organischer Prozesse. Der Herr der Heerscharen tritt in seiner Absicht hervor, den Menschen, ein Geschöpf dieses Kosmos, aus Verworrenheit "in die Klarheit" 1) zu führen. Die Szene verleugnet ihre Anlehnung an das Geschehen um Hiob nicht. Die Existenz des Versuchers wurzelt im Willen Gottes. Mephisto regt das Werden des Menschen an. Er ist damit zugleich Diener des "Erdgeistes", ein Diener, der jedoch die wahre Absicht seiner Herren nicht durchschaut. Er weiß "von Sonn und Welten nichts" 2) zu sagen; und er stellt daneben eine Verzerrung der Kräfte des Erdgeistes dar, wenn er sich die Bestimmung des Menschen in den Worten: "Staub soll er fressen" 3) auf seine Weise zurechtlegt. Seine Absicht ist es, den Menschen in der Jagd von Augenblick zu Augenblick der Vergänglichkeit auszuliefern. Faust fühlt, in wie starkem Maße er Mephisto erlegen ist und bekennt:

"So taumel` ich von Begierde zum Genuß
Und im Genuß verschmacht ich nach Begierde." 4)

Indes nicht er allein begleitet den Helden. Zwar drängt er sich in den Vordergrund. Aber er kann nicht verhindern, daß andere Mächte be-seelt sind, "was in schwankender Erscheinung schwebt" 5) mit "dauernden Gedanken" zu befestigen und Faust auf seinem Weg in die Klarheit helfend zur Seite stehen.

Selbst Naturprozesse, wie die Metamorphose der Pflanzen und der Tiere, gehen nicht ohne ideelle Gegebenheiten vor sich; um so weniger die Metamorphose des Menschen: kosmische Mächte nehmen teil an ihr, so

1) Goethes "Faust" V. 309

2) Goethes "Faust" V. 279

3) Goethes "Faust" V. 334

4) Goethes "Faust" V. 3249/50

5) Goethes "Faust" V. 348

sagt uns der "Prolog im Himmel". Dieser eigentümliche Bezug des Dramas macht es auch zum Mysterienspiel. An entscheidenden Stellen bricht ein Höheres richtungweisend in menschliches Dasein ein. Der Ostergesang hält Faust vom Selbstmord zurück; die Erscheinung Gretchens auf dem Blocksberg bringt ihn zur Besinnung; "kleiner Elfen Geistergröße" erbarmt sich des Unglücksmannes; und endlich holen Engelscharen den Entschlafenen heim. Das Behutsame solchen Eingreifens läßt der menschlichen Freiheit durchaus Raum. Der innere Vorgang des Mysterienspieles ist ganz der einer Tragödie, nur daß sich die Schicksalsmächte zu mythologischer Bestimmtheit verdichten. Zwar läßt bereits der Prolog vermuten, daß sich die Absicht Gottvaters am Ende durchsetzen werde. Aber weil Faust seinen Weg in Freiheit zu gehen hat, führt er ihn vielverschlungen durch Abgründe und Nebeltäler. Und das Wissen um die helfenden Kräfte, die mit Engelsgeduld des Menschen Wege begleiten, verstärkt eher die tragische Wirkung des Dramas.

Mephisto spottet im Gespräch mit dem "Herrn" über die Gabe der Vernunft; nach seinem Verstande hätte Gott besser getan, sie dem Menschen vorzuenthalten. Wir überhören nicht die Ironie dieser Worte; war es doch niemand anders als Mephistos berühmte Muhme, die zum Genuß jener Frucht vom Baum der Erkenntnis verleitete.

Fausts Krise, in der es gleich zu Beginn des Dramas um Sein oder Nichtsein geht, ist in der Tat eine Krise der Erkenntniskräfte. Er gelangt nur bis an die Schwelle der Einsicht, daß ein unendliches Reich von "Wirkenskraft und Samen im Verborgenen liegt. Wissensdrang läßt ihn zu schwarzer Magie greifen; durch sie wird ein phantmartiges "Schauspiel" erzeugt, nicht jedoch, wie Faust fühlt, eine wahre Beziehung zur "unendlichen Natur." Und die erste Geistbegegnung wirft den "Übermenschen" wie einen Wurm zu Boden. Im Dialog mit Wagner gesellt sich zur Erkenntnistragik Fausts die Tragikomik der Wissenschaft, die um so wunderlicher ist, als der Famulus in seiner Wissens eitelkeit gar nicht bemerkt, daß er, mit gieriger Hand nach Schätzen grabend, immer nur Regenwürmer findet. - Faust, "ins ungewisse Menschenlos" 1) zurückgestoßen, ist entschlossen, das unerträglich gewordene Leben gewaltsam zu beenden.

1) V. 629

Scheinbar eine Äußerlichkeit, die Erinnerung an längst verlorenen Kinderglauben, hält ihn vom letzten Schritt zurück. Eine Welt, die in sein Verstandesbewußtsein nicht Eingang findet, ergreift ihn vom Herzen her und drängt ihn zu dem Ausruf:

"O tönet fort, ihr süßen Himmelslieder!

Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder." 1)

Deutlich wird hier vor allem, daß das Drama sehr viel mehr enthält, als das, was im Bewußtsein der Hauptperson klar gegenwärtig ist. Schon sein Verhältnis zu Mephisto bleibt Faust ein Rätsel. 2) Und insbesondere wieder Fausts letzte Lebenstage sind von der Bewußtseinsenge des Einzelmenschen überschattet, die nur einen Ausschnitt des gewaltigen Menschheitsdramas erfaßt.

Gegen Ende des Osterspaziergangs tut sich nocheinmal der abgrundtiefe Unterschied zwischen Wagners bescheidenen Geistesfreuden, die "von Buch zu Buch, von Blatt zu Blatt" 3) tragen und dem faustischen Unendlichkeitstrieb auf. Das "Wo faß ich dich, unendliche Natur" des ersten Aktes aus der vorklassischen Zeit erfährt nun eine Modifikation. Fausts Grundtrieb zeigt sich als gespalten: in den Drang nach der Höhe und in nieder Sinnlichkeit, - entsprechend den beiden auf ihn einwirkenden Sphären. Weil er den Zugang zur Höhe nicht findet, ergreift der niedere Trieb mehr und mehr von ihm Besitz. Der Resignierende verflucht Glauben, Hoffnung und Liebeshuld und ist darüberhinaus überzeugt, daß ihn selbst Mephisto durch keinen Genuß werde befriedigen können, wenngleich ihm die Verbindung mit jenem wunderlichen Sohn des Chaos das Leben allein noch erträglich macht. Verzweifelt über die Unzugänglichkeit der Lebensquellen des Makrokosmos, vom Erdgeist verschmäht, vom Selbstmord zurückgehalten, sieht sich Faust in "derber Liebeslust" auf das Irdische beschränkt. Die Gretchentragödie ist damit vorbereitet.

Das Schicksal Gretchens ist bereits besiegelt, als Faust, nach dem Besuch der Hexenküche, das Mädchen erblickt. Indessen tritt etwas völlig Uner-

1) V. 762

2) "Früher Tag. Feld": "... Warum an den Schandgesellen mich schmie-den?"

3) V. 1105

wartetes ein, als Faust sich anschickt, seinen Entschluß auszuführen. Beim ersten Besuch im Zimmer des Liebchens, obwohl Gretchen selbst gar nicht anwesend ist, geht plötzlich eine tiefgreifende Verwandlung in ihm vor:

„Und du! Was hat dich hergeführt?
Wie innig fühl ich mich gerührt!
Was willst du hier, was wird das Herz dir schwer?
Armselger Faust! Ich kenne dich nicht mehr.“ 1)

Ihn, der die Geduld, die Hoffnung und den Besitz von Weib und Kind verflucht hat, ergreift nun die Liebe "im Tau der Hoffnung" und er empfindet das "Gefühl der Stille, der Ordnung, der Zufriedenheit." Hier wird sein Wort: "Die Erde hat mich wieder!" in tieferem Sinne wahr. Schon jetzt nennt er sich einen Frevler, und in der Szene "Wald und Höhle" werden wir gewahr, in welchem Ausmaß er sich verändert hat. Die einzige Begegnung mit Gretchen hat seinen Zweifel an den irdischen Werten zu-nichte gemacht. Er ist zutiefst betroffen vom Wesen des Mädchens. Es quält ihn der Gedanke, ihr Glück zerstören zu müssen und es bleibt ihm nur der frevelhafte Trost, selbst dabei zugrunde zu gehn. - Die tragische Krise erreicht damit ihren äußersten Punkt. Faust ist sich der furchtbaren, zerstörerischen Folgen seines Vorhabens schmerzlich bewußt, ohne es doch aufgeben zu können. Er leidet unendlich unter diesem Zwiespalt und spricht von sich als dem "Gottverhaßten", dem "Unbehausten". Gequält ruft er den Schöpfer an:

" Du gabst zu dieser Wonne,
Die mich den Göttern nah und näher bringt,
Mir den Gefährten, den ich schon nicht mehr
Entbehren kann, wenn er gleich kalt und frech
Mich vor mir selbst erniedrigt und zu nichts
Mit einem Worthauch deine Gaben wandelt." 2)

Verzweifelt starrt er in das eherne Schweigen der Gottheit.

Rein und unbedingt, wie Ottilie, so liebt auch Gretchen. In der lyrischen Szene "Gretchen am Spinnrad" befindet sich das Mädchen in der

1) V. 2717 f.

2) V. 3241 f.

gleichen Lage wie Faust in "Wald und Höhle" unmittelbar vorher. - Ottiliens Liebe führt zur Tragik, weil gegen die Liebe die Ehe steht. Daß Gretchens Liebe tragisch ist, hat seinen Grund vor allem im Charakter des Geliebten. Es ist eine Folge der Haltung Fausts, wenn Gretchen gegen die Sitte verstößt; und was sie zur Kindsmörderin werden läßt, erscheint nicht zuletzt als Schuld derer, von denen sie sagt, "sie singen Lieder auf mich". 1) So stirbt sie als Opfer der Liebe und Sitte, in ihrer zarten Geschöpflichkeit eine Verwandte Ophelias. Der Innigkeit ihrer Hinwendung zur "mater dolorosa" antwortet zuletzt aus der Glaubenswelt die rettende Stimme. Das "Heinrich! Heinrich!" der Geretteten ist nun, anders als im Urfaust, nicht mehr ein Hilferuf. Aus ihm spricht die fortdauernde Teilnahme der Geretteten an dem Geliebten, kontrastiert durch Mephistos herrisches: "Her zu mir!".

Mephisto ist nahe daran, sein Ziel zu erreichen: in Faust jedes menschliche Gefühl auszutilgen, ihn in der Sphäre des Tierisch-Triebhaften festzuhalten und ihn auf diese Weise mit Genuß zu betrügen. In der "Walpurgisnacht" nehmen die Mittel, die dem "Herm vom Haus" für seine Zwecke gegeben sind, in ihrer Dämonie und Primitivität eine Grausen erregende Form an. Der naturhafte, objektive Untergrund, aus dem die glühenden Begierden in das menschliche Subjekt aufsteigen, kommt, wie schon in der Hexenküche, auf dem Geisterberg bunt, unverhüllt und fratzenhaft zum Vorschein. Dem Prolog im Himmel schließt sich eine Art Epilog in der Hölle ebenbürtig an. Angesichts dieser chaotischen Welt eines wahren Hexenelements, möchte man jeden, der sich einmal damit eingelassen, für verloren halten.

Und abermals tritt ein Ereignis ein, ähnlich dem bei Fausts erstem Besuch in Gretchens Zimmer, mit dem gerade auch Mephisto nicht gerechnet hat. Denn er möchte über alles das Motto setzen:

"Es ist wohl gut, daß man`s einmal probiert!
Dann aber wieder zu was Neuen!" 2)

Als Faust durch den Anblick des leidenden Gretchens jäh aus dem Hexensabbath herausgerissen wird, brechen in ihm Tiefen des Herzens auf, in

1) V. 4448

2) V. 3253

der Begegnung mit dem geliebten Andern, die Mephisto verborgen sind, und vor welchen Lust und Schmerz in eins zusammenfließen, so daß Faust ausruft: "Welch eine Wonne! Welch ein Leiden!" 1)

Fausts widerdämonischer Führer erkennt die Gefahr dieses Bildes, das sich zwischen ihn und den "Seelenschatz" stellt, den er erbeuten möchte: "Laß das nur stehn, dabei wirds niemand wohl./Es ist ein Zauberbild, ist leblos, ein Idol." 2) Aber Faust läßt sich durch den verharmlosenden Ton nicht täuschen; er fühlt sich unlöslich an Gretchen gebunden. Dies macht er in den folgenden Szenen seinem dämonischen Begleiter deutlich und befreit sich damit innerlich von ihm. Mephisto muß sich vom Wesen der Liebe beschämen lassen, die sich ungeachtet aller Irrungen des rechten Weges bewußt ist.

Faust suchte den anonymen Genuß. Name war ihm Schall und Rauch. Da wurde ihm Gretchen zum Schicksal. Durch Wonne und Weh des Gretchen-erlebnisses wird Faust der Menschheit zurückgewonnen. Sein Verlangen, das Wohl und Weh der Menschheit auf seinen Busen zu häufen, 2) für das Mephisto nur Spott hat, erfüllt sich, als ihn "der Menschheit ganzer Jammer" umfängt. Er hatte einst ausgerufen: "Wo faß` ich dich, unendliche Natur?" Nun ergreift umgekehrt das Unendliche ihn, als namenloses Leid seiner Schicksalsgefährten. Äußerlich drängt die Handlung der tragischen Katastrophe zu. Die Verwandlung aber, die Gretchen in Faust bewirkt hat, öffnet den Ausblick auf die "lösende Abrundung" des zweiten Teils, leitet hin zur Metamorphose.

II

Wir sind der tiefgreifenden Verwandlung Fausts seit seinem ersten Besuch in Gretchens Zimmer nachgegangen. Der Monolog "Wald und Höhle", die jähe Erscheinung Gretchens auf dem Blocksberg, ihr medusenhaft schreckender Blick, und der qualvolle Abschied von der dem Wahnsinn und dem Tod verfallenen Geliebten, - diese Szenen zeugen von der Strenge der Katharsis.

1) V. 4201

2) V. 4189/90

3) V. 1737

Es hat also innere Berechtigung, den Helden "als vernichtet zu betrachten", und es überrascht uns nicht, wenn der Dichter bestrebt ist, "aus solchem scheinbaren Tod ein neues Leben anzuzünden." 1)

Wilhelm Meister wird, wenn auch mehr durch unheilvolle Verflechtung der Geschehnisse, ebenfalls Schuld am Tod der Geliebten. Nach der späten Aufklärung des tragischen Geschickes wendet sich sein Blick energisch der Gegenwart zu. Er findet Felix und wächst über das Schicksal seines Einzelichs hinaus. Eine ähnliche, wenn auch unerhört gesteigert, Erweiterung des Einzelschicksals vollzieht sich in "Faust II". Der Held selbst tritt in verschiedenen symbolischen Gestalten hervor, die teils mehr, teils weniger mit dem Helden von "Faust I" in Beziehung stehn. --

Der Schlafzustand bildet den Übergang. Emrich 2) hat darauf hingewiesen, daß auch in anderen Werken des Dichters dem Schlaf entscheidende Funktion zukommt. Bedenken wir jedoch auch hier wieder nicht nur das Was, sondern auch das Wie! Der Schlaf ist für den Dichter nicht ein nebuloser Bereich vitaler Erneuerung. Egmont hat im Traumschlaf die erhabene Vision. Orest befindet sich schlafend im Einklang mit den Gebeten der Schwester. Ottilie schaut den entfernten, von Kriegsgefahr umringten Geliebten. Und Wilhelm Meister verfolgt in tiefem Schlummer Makaries Weg durch die Planetensphären. Auch der Schlaf, scheinbar bloßer Naturvorgang, besitzt spirituellen Charakter. So erquickt Faust der hilfsreiche Geistergesang, von Ariel geführt, von Äolsharfen begleitet. Für die Bedeutung des Gesanges gilt das bezüglich des "Egmont" Gesagte. Die innere Nähe des heidnischen Geisterchores zu den Engeln des Prologes im Himmel erhellt aus dem barmherzigen Charakter der Elfen; sodann aus ihrer Licht-Natur, kraft welcher sie den Schlummernden dem Tage zurückgeben und dies als schönste Pflicht erachten. Wie durch das Wirken des Urbildes die Schale der reifenden Frucht aufbricht, so wird der Lebenspuls des "Unglücksmannes" insgeheim erneut: "Schlaf ist Schale ..." Nun liegt es an ihm, die Gabe der guten Genien tätig zu ergreifen, die Schale abzuwerfen.

Den Eingang beider Teile der Tragödie beherrschen die Bilder einer

1) Goethes Gespräche, hrsg. v. Biedermann, 2. Aufl., 4, 305 f, Leipzig, 1909

2) a.a.O. S. 81

Lichtmetaphysik, in deren Mitte die Sonne steht. Sie verbreitet "Paradieseshelle" über den Erdball, stärkt die sie schauenden Engel und wird nun auch zur "Erfüllungspforte" 1) des faustischen Ringens. Geschützt durch Blütenkronen, genießen die Elfen des Lichtes; der "farbige Abglanz" 2) ist die bergende Hülle für den Menschen. Noch jenseits des Grabes erwartet Faust ein "neuer Tag" 3), und die Geliebte lehrt ihn die blendende Herrlichkeit zu ertragen.

Durch die im Gleichnis widergespiegelte Wahrheit wird Faust fortan des Wesens der Dinge habhaft, während er früher der schwarzen Magie verfallen war. Der "weiße", der "kühne Magier" 4) darf aus klarbewußter Wesensschau sagen:

"Hier faß` ich Fuß! Hier sind es Wirklichkeiten,
Von hier aus darf der Geist mit Geistern streiten,
Das Doppelreich, das große, sich bereiten." 5)

Dichterische Anschauung überwindet abstrusen Okkultismus. Die neue Haltung ist immer noch kühn genug; weniger entschlossene Naturen, wie Kant, scheuen vor dem "Abenteuer der Vernunft" zurück. Die Gestalten des zweiten, dritten und fünften Aktes von "Faust II" bewegen sich sicher und schön im großen "Doppelreich", das uns die Dichtung erschließt. Wie gesichert die Welt des "farbigen Abglanzes" trotz allem ist, geht aus einem Vergleich mit der Haltung Hölderlins hervor. Das Thalia-Fragment des "Hyperion" schließt auf folgende Weise: "Da sah ich neulich einen Knaben am Wege liegen. Sorgsam hatte die Mutter, die ihn bewachte, eine Decke über ihn gebreitet, daß er sanft schlummre im Schatten, und ihn die Sonne nicht blende. Aber der Knabe wollte nicht bleiben, und riß die Decke weg, und ich sah, wie er`s versuchte, das freundliche Licht anzusehen, und immer wieder versuchte, bis ihm das Auge schmerzte und er weinend sein Gesicht zur Erde kehrte. Armer Knabe! dacht ich, andern ergeht`s nicht besser, und hatte mir beinahe vorgenommen, abzulassen von dieser verwegenen Neugier. Aber ich kann nicht! ich soll nicht! Es muß heraus, das große Geheimnis, das mir das

1) V. 4706

2) V. 4727

3) V. 12093

4) V. 6436

5) V. 6553 f.

Leben gibt oder den Tod." 1) So empfindet der 25 jährige Hölderlin in erschütternder Hellsichtigkeit sein Schicksal voraus. Sieben Jahre später schreibt er die bekannten Worte an Böhlendorf: "Das gewaltige Element, das Feuer des Himmels ... hat mich beständig ergriffen, und wie man Helden nachspricht, kann ich wohl sagen, daß mich Apollo geschlagen". 2) Geblendet von der Erscheinung des Lichtgottes, der er sich, wie jener Knabe, ohne Sicherung zuwandte, verbringt der Dichter sein ferneres Leben in unheilbarer Umnachtung. Und wir ahnen den ganzen Ernst einer drängenden Wirklichkeit, der an jenen "Erfüllungspforten" beginnt, deren sich Faust im Aufgang der Sonne bewußt wird. Auch Hölderlin bedient sich des Gleichnisses, aber ohne Distanz und Schonung. Er ruft den Subjektscharakter der Wesen unmittelbar auf und fühlt sich bis zur Erschöpfung in sie ein. Dennoch haben beide auf so verschiedenen Wegen wandelnden Dichter das gleiche Ziel. Goethes abspiegelndes Schauen mag eher als Vorbild gelten; während Hölderlins Gestalt als stellvertretendes und damit einmaliges Opfer betrachtet werden kann. --

Eingeweiht in die "Magie der Weisen" 3) setzt Faust seinen Weg zu den Quellen des Lebens auf höherer Stufe fort. Mutig tritt er der Gefahr entgegen:

"Doch im Erstarren such` ich nicht mein Heil,
Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil.." 4)

Im Bereich der insbesondere vom Menschen aufzusuchenden Urbilder, dem der "Mütter", ist auch das Urbild der Schönheit, Helena, "das ewige Wesen, Göttern ebenbürtig". 5) Die Vereinigung mit ihr, die einst in Griechenland verkörpert war, bestimmt Fausts weiteres Schicksal. Die Verschmelzung des nördlichen Geistes mit südlicher Anmut, als Ausgleich zweier höchster Kulturen, ist Beispiel einer aus spannungsreichster Polarität erwachsenden Steigerung. Das Urbild der Schönheit,

1) Hölderlin, Werke, hrsg. v. Hellingrath, 3. Aufl., II, 82; (Orthographie angeglichen).

2) Brief Hölderlins an Böhlendorf vom 2.12.1802

3) V. 6316

4) V. 6271

5) V. 7440

wirksam schon in den Formen der Natur wird unmittelbar erfaßt in der Gestaltung des Künstlers. Kunstwerke sind "eine Manifestation geheimer Naturgesetze". 1) Darum ist die Vereinigung von Helena und Faust auch eine Hoch-zeit der Poesie. Die äußere Magie, deren sich Faust auf seinem Weg zu Helena zunächst noch bedient, ist dramatischer Rahmen; die eigentliche Magie liegt im Dichterwort, das in der klassischen Walpurgisnacht und in der Helena-Tragödie die Mysterien menschlicher Natur- und Kunstgestalt zu anschaulicher Verlautbarung bringt.

Darum konnte der Dichter auch auf die geplante Rede Fausts an Proserpina, die doch nur dramatischer Rahmen hätte bleiben müssen, verzichten. Schon Kommerell 2) vertritt die Meinung, der Wegfall jener Rede vertiefe den Vorgang. Nicht indirekt, nämlich durch die an Proserpina gerichtete Bitte, sondern unmittelbar, "durch die innere Tätigkeit Fausts", werde Helena ins Dasein gerufen, allein durch die Macht seiner Sehnsucht. Dies spiegelt nach Kommerell bereits jene "lieblichste von allen Szenen" wieder, in welcher der Fürst der Schwäne die Königin der Frauen umschmiegte. Und neuerdings hat Erich Franz die bemerkenswerte These aufgestellt, der vom Dichter spät in das Werk eingefügte "Gang zu den Müttern" bringe in einer der Anschauung des Dichters gemäßeren Weise zum Ausdruck, was die geplante Rede habe bewirken sollen. Franz schreibt: "Faust kann die Helena im Sinne des lebendigen Mythos nicht von der Todesgöttin erbitten, sondern nur von den Muttergottheiten..." 3) Wir stimmen dem lebhaft zu. Unsere bisherige Betrachtung der Werke Goethes hat eine Eschatologie zu Tage gefördert, die von der antiken Vorstellung eines düsteren Schattenreiches sehr weit entfernt ist. Die fahle Welt der Todesgöttin verändert sich unter der Leuchtkraft neuplatonischer und christlicher Ideen. Faust steigt hinab in den hohlen Fuß des Olymp, und gleichsam als Antwort darauf entfaltet sich der strahlende Mythos einer Geburt und bestätigt die Worte:

"Wer zu den Müttern sich gewagt,
Hat weiter nichts zu überstehn." 4)

1) S.A. 48, I, 179

2) M. Kommerell, Geist u. Buchstabe der Dichtung, 1939, 3. Aufl. 1944, S. 31 - 33

3) E. Franz, Mensch und Dämon, Goethes Faust, 1953, S. 222

4) V. 7005

Wiederholt 1) wird betont, daß es ein heiteres Fest ist, zu dem wir in der klassischen Walpurgisnacht geladen werden: es symbolisiert die menschliche Metamorphose noch jenseits des Raumes irdischer Tragik.

Kontrastierend beginnt die Handlung mit einem "Schauderfest". 2) Erichtho entrollt das blutige Bild irdischer Schrecken und Kriege. Homunkulus Inkarnationsprozeß im vor- und untragischen, lebendigfrohen Elementarreich ist der eine Pol der Metamorphose; auf den anderen Pol wies uns der im Zeichen der Entsagung stehende Exkarnationsversorgung Makaries. Dazwischen entfaltet sich der bunte Teppich des tragischen Daseins. --

Es ist ein eigenes Geheimnis um die schöne menschliche Gestalt, die Geist und Leib, Himmlisches und Irdisches in einmaliger Weise verschwistert. Daß sie, wie Lynceus erfährt, auch Gefahren birgt, fällt vor dem Wunder ihrer Existenz kaum ins Gewicht. In ihr wird Sinn und Substanz alles Seienden faßbar:

"Vor der herrlichen Gestalt
Selbst die Sonne matt und kalt,
Vor dem Reichtum des Gesichts
Alles leer und alles nichts." 3)

In der schönen, menschlichen Gestalt, durch den Schöpfungsakt, sei es der Kunst, der Geschlechter oder der Kulturen, zu erhöhter Lebendigkeit und Seelenfülle gesteigert, "ergreifen alle Welten sich." 4) Gerade aber vor solcher Fülle und Beseligung wird auch die Tragik der Vergänglichkeit alles Irdischen ganz fühlbar. 5) Johannes Volckelt hat in seiner "Ästhetik des Tragischen" mit klassischen Worten die Vergänglichkeit als tragisches Phänomen gekennzeichnet. Seine Ausführungen schärfen das Verständnis für das ganze Ausmaß der Helena-Tragödie. Der Philosoph fragt: Was ist Gegenwart, Wirklichkeit, was ist das Jetzt? Er antwortet: "Eine aller-

1) V. 7510; 7949; 8179

2) V. 7005

3) V. 9352

4) V. 9561

5) Vgl. Schillers Gedicht "Nänie"

kürzeste Strecke, die ins Endlose hin kürzer gemacht zu werden verlangt; eine haarscharfe Schneide, die, noch so dünn, niemals dünn genug ist; ein Etwas also, das im Grunde ein Nichts ist. Die Gegenwart zieht, indem wir sie zu greifen suchen, sich mehr und mehr zusammen, bis sie uns unter den Händen zerrinnt. Sie ist nur diese beständige Selbstverflüchtigung. Mit anderen Worten: das Jetzt besteht lediglich als Übergang zwischen Vergangenheit und Zukunft. Nun aber entbehren Vergangenheit und Zukunft erst recht aller Wirklichkeit; sonach ist das Jetzt der Übergang zwischen zwei Nichtsen. Indem die Zukunft stetig ins Sein hinaufrückt, ist sie auch schon wieder zur Vergangenheit geworden, ohne dabei durch ein faßbares, haltbares Sein hindurchgegangen zu sein. Die Gegenwart in strengem Sinn kommt nie dazu Wirklichkeit zu haben. Sie besteht in einem ständigen Zerfall von etwas, was überhaupt nie dagewesen ist. Das Jetzt strotzt von Wirklichkeit, und doch ist es nirgends zu fassen. Indem es zu sich sagt: ich bin, ist es auch schon tot. Das Jetzt, diese Blüte und Spitze des Lebens, dieser Sammel-punkt der Wirklichkeit, ist zugleich ein Unding von Wirklichkeit, eine Karikatur des Seins. In der Zeit demaskiert sich die absurde Natur des endlichen Seins." 1) So zerrinnt auch die höchste Fülle des Seins der Endlichkeit im tragischen Tod. Euphorion, Genius der Poesie und Frucht der Vereinigung Helenas mit Faust, liegt nach kurzem, steilem Aufstieg tot zu Füßen der Eltern. Wieder erinnert es an Hölderlin, wenn der Jüngling, ein zweiter Ikarus 2), mit versengten Flügeln herabstürzt. Und auch der Eltern Glück ist unwiederbringlich dahin, einfach, weil "Glück und Schönheit dauerhaft sich nicht vereint." 3) Goethe, der, namentlich im Faust, durch das Medium der Poesie die Hintergründe des Lebens aufdeckt, relativiert zuletzt noch Kunst und Dichtung und sieht sie im Zeichen der Endlichkeit. Auch die Bewegung der himmel-ansteigenden "heiligen Poesie" 4) ist eine vorläufige und kann die Trennung der Wesen und Dinge nur zeitweilig aufheben. Diese Bewegung findet ihre Erfüllung erst in dem eschatologischen Wort:

"Komm hebe dich zu höhern Sphären!
Wenn er dich ahnet, folgt er nach." 5)

1) a.a.O.S. 514

2) V. 9901

3) V. 9939

4) V. 9863 f.

5) V. 12094/95

Jedoch versichert der Trauergesang dem Scheidenden: "Nicht allein, wo du auch weilest.." 1) Seine Lieder wahren Euphorion die Verbundenheit der Herzen über den Tod hinaus. Ebenso gewinnt Faust einen bleibenden Nachklang, "flüchtiger Tage großen Sinn." 2) In Wolkengestalt schwebt vor ihm ein göttergleiches Frauen-Bild:

"Wie Seelenschönheit steigert sich die holde Form,
Löst sich nicht auf, erhebt sich in den Äther hin
Und zieht das Beste meines Innern mit sich fort." 3)

Die letzte, Faust vorschwebende Verwandlung Helenas hat Vorstufen und Parallelen. "Schwebe vor ..", mit dieser Bitte wendet sich der Herzog an das unvergängliche Bild Eugenie. Mignon und Ottilie haben uns zu ähnlicher Einsicht geführt. Sie alle, der Vater, der Liebende, der Forscher, der Künstler, ändern ihren Sinn unter dem Einfluß des Ewig-Weiblichen und werden des Bleibenden gewahr. -

Für das Ende des Chores ist eine Stelle aus Eckermanns Gesprächen aufschlußreich: "Auf den Gedanken, daß der Chor nicht wieder in die Unterwelt hinab will, sondern auf der heiteren Oberfläche der Erde sich den Elementen zuwirft, tue ich mir wirklich etwas zugute." Eckermann entgegnet dem Dichter: "Es ist eine neue Art von Unsterblichkeit." 4) Die Mädchen des Chores haben sich keinen "Namen" erworben, 5) in ihnen kommt das principium individuationis nicht zur Ausprägung. So kehren sie in das untragische Reich der Elemente zurück auf die "heitere Oberfläche der Erde" und weben in Bäumen, Seen und Bächen, insbesondere aber im Weinstock und haben Teil an den berausenden Festen, wenn sich "Dionysos aus Mysterien enthüllt." 6) Völlig undogmatisch, aber mit wachem Sinn für die konkreten Unterschiede geistiger Natur und Entwicklung, wird der Gedanke eines am Rande der eigentlichen Metamorphose des Menschen sich fortpflanzenden Lebens gefaßt. An der Peripherie des Menschlichen stoßen wir auf das, was Nietzsche fälschlich zur Mitte zu machen versuchte.

1) V. 9907

2) V. 10054

3) V. 10064 f.

4) Gespräch vom 29. 1. 1827

5) V. 9981

6) V. 10031

Eine Mittelstellung nimmt die Chorführerin ein. Sie weiß: "Nicht nur Verdienst, auch Treue wahrt uns die Person." 1) Der Entwicklungsgedanke erstarrt nicht zum kalten Wetteifer der Entelechien. Die Begegnung der Wesen untereinander, vertrauende Hinwendung der schwächeren zur höheren Natur ist wesentliches Element der Metamorphose. Neben dem Verdienst kommt deutlich auch das protestantische Erbe des Dichters, die Treue, der Glaube zu seinem Recht. - -

Der letzte Konflikt des alternden Faust, die Tragödie des Tatmenschen, beschäftigt sich, wie "Egmont" oder die "Natürliche Tochter", mit dem Problem der Macht. Eugenie wird frühzeitig durch ihr Geschick belehrt, daß herrschen dienen heißt. Der greise Faust erniedrigt den Nächsten zum Mittel seiner irdischen Zwecke: "Menschenopfer mußten bluten." 2) Der eigentliche Sinn irdischen Bildens und Bauens wird ins Gegenteil verkehrt. Ovids 3) Metamorphosen schildern Philemon und Baucis als jene Menschen, die den auf Erden wandernden Jupiter, der vor tausend Wohnungen vergebens Einlaß begehrte, in ihre Hütte aufnehmen. Die Hütte wandelt sich zum Tempel, indes die Häuser ringsum samt den gottvergessenen Bewohnern im Sumpfe versinken. Alles menschliche Bilden und Bauen ist eitel, wenn es die Bildung des Menschen, als des Tempels der Gottheit, aus den Augen verliert. In solcher Blindheit ist der alternde Faust befangen und repräsentiert damit die Haltung jener vielen, die rings um Philemon und Baucis zugrundegehn.

Dieser Faust, der bekennt: "Ich bin nur durch die Welt gerannt" 4), hat mit jener anderen Gestalt, die da sagt: "Hier faß ich Fuß, hier sind es Wirklichkeiten..", 5) fast nur den Namen gemeinsam. Darin liegt das Inkommensurable des Werkes, das die Gesamtheit menschlicher Haltungen umspannt. Dieser Tatmensch ist eher wieder dem Geisterbeschwörer

1) V. 9984

2) V. 11127

3) Ovid, Metamorphosen, VIII, 618 - 720. Bei Ovid erwächst die Metamorphose nicht aus der Tragik; sie wird durch wunderbare Gunst der Götter dem Würdigen zuteil.

4) V. 11433

5) Vgl. oben S. 110

des ersten Teiles verwandt, den eine Einwirkung, die er nicht durchschaut, vor dem Selbstmord bewahrt. Der Gefahr des Leibestodes dort entspricht die des Seelentodes hier. Und wieder sind es die nämlichen Mächte deren Einfluß Faust zum Heile gereicht. - -

Gegen Ende, wo die Dichtung um Fausts Unsterbliches kreist, müssen wir uns vor allem auch wieder die vorbildlichen Züge des Helden vergegenwärtigen, die des kühnen Magier-Dichters, der das große "Doppelreich" erschaut, die des Liebenden, dem das Leid der Geliebten durchsichtig wird für das Leid der Menschheit. Er, dem die holde Form der "Seelenschönheit" vorschwebt, sieht sich nun tiefer und endgültig in diese Bewegung aufgenommen und der Chor der seligen Knaben darf bestätigen:

"Schon ist er schön und groß
Von heiligem Leben." 1)

Das Ringen der himmlischen und höllischen Mächte um Fausts Unsterbliches führt den unbestreitbaren Triumph des Engelchores vor Augen, mehr noch, die Verwundbarkeit Mephistos selbst. Er hat Faust - wie einst den Hiob - in Versuchung geführt, - und nun wird ihm selbst "hiobartig" 2); ein "überteuflisch Element" 3) wird ihm zu einer Art Fegefeuer; er ist "von spitzer Pein durchdrungen." 4) Der Gedanke einer Heimholung auch der widerdämonischen Mächte liegt in der Konsequenz der Metamorphose des Menschen, der Polarität, der Steigerung. Er spricht auch aus den Worten des Engelchores:

"Wendet zur Klarheit
Euch, liebende Flammen!
Die sich verdammen,
Heile die Wahrheit,
Daß sie vom Bösen
Froh sich erlösen,
Um in dem Allverein
Selig zu sein." 5)

1) V. 11987/88

4) V. 11953

2) V. 11809

5) V. 11801 f.

3) V. 11754

Dementsprechend sagt Goethe zu Wieland: "Ihr meint, der Teufel werde den Faust holen. Umgekehrt, Faust holt den Teufel." 1)

Freilich vermag dies nicht Faust aus sich selbst. Er steht im Kraftfeld des Ewigen. Neben das faustische Streben tritt die Gnade der Erlösung; ersteres muß in der "hinzukommenden göttlichen Gnade" 2) Erfüllung und Beglaubigung finden. Entwicklung und Erlösung schließen einander nicht aus; sie ergänzen sich vielmehr. Nur "wer immer strebend sich bemüht," dem ist der erlösende Aufstieg beschieden. Und auch die Treue - wie bei Panthalis -, das fortdauernde Festhalten Fausts an dem Bild der Geliebten, ist wichtige Voraussetzung der Rettung des Helden.

Die Entelechie ist keineswegs "fensterlos", sondern von irdischen und kosmischen Wirksamkeiten durchdrungen und entscheidet sich angesichts einer Fülle von Möglichkeiten. In der Liebe - sie ist das Grundwort und Grundmotiv der die "Bergschluchten" erfüllenden Szenen - gelangt die Entelechie an die Grenze ihrer selbst, durch die Erfahrung, daß der Sinn des Personseins in der Zweiheit und darüberhinaus in der Gemeinschaft liegt. Liebe wirkt als zwingende Macht und führt das Selbst in tragischen Konflikt und durch die Katharsis. Und Liebe waltet zuletzt in der schöpferischen Gemeinschaft der Wesen. Ihren Geist verspürt Faust in den läuternden Blitzen, in den aufwärtstragenden Engeln, in der Zuneigung der mitternachtsgeborenen Knaben, in der Fürbitte Gretchens und in der alledurchströmenden Gnade der Himmelskönigin. Schon Makarie gewährt den Sünderinnen Verzeihung. Im Gleichnis des christlichen Glaubens wird nun die Welt der Entsagenden auch der eschatologischen Sphäre eingegliedert. Sie steht im Zeichen der mit irdischer Trübsal vertrauten mater gloriosa. Der Prolog im Himmel und der Erdenweg Fausts und Gretchens, das Schicksal des Homunkulus und das Makaries, die Bahn Euphorions und die Sphäre der mater gloriosa, - erst alles zusammen führt uns an das Urbild des Menschen heran, an die Tragik und Metamorphose der Menschheit.

"Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis"; das Unvergängliche aber: das jenseits der Grenzen von Raum und Zeit entzogene Wesen des Geistes und der In-

1) Cottasche Jubiläumsausgabe, 14, 396

2) Goethe zu Eckermann, 6.6.1831; vgl. oben S. 49

dividualität, der Liebe und der Gemeinschaft, - das ist letzte Wirklichkeit, auf die hin alles Gleichnishafte lebt und deutet." "Was ist Wahrheit?" Hölderlin erfährt durch Diotima, Novalis durch Sophie, daß im Reiche des Geistes und der Wahrheit - einer zum Befremden des Römers Pontius Pilatus keineswegs abstrakten, theoretischen, sonder personhaft erfüllten Sphäre- die Bindung der Wesen das Eigentliche darstellt, und beide Dichter gelangen auf diesem Wege zur Anerkennung des Königs in diesem Reiche der Wahrheit. Analog wird dem alten Goethe das Ewig-Weibliche, nicht als Gleichnis, sondern als Inbegriff seiner innigsten Lebenserfahrung, Brücke zur "höchsten Herrscherin der Welt."

Wir wiederholen: Tragik ist menschliches Leid in metaphysischer Sicht. Derart wird Goethes "Faust" zum Urbild der konsequenten 1) Tragödie. Er enthält den ganzen Jammer und - wenn auch nur keimhaft - die ganze Metaphysik der christlich-abendländischen Menschheit. Er faßt zusammen und weist in seiner Keimhaftigkeit zugleich in die Zukunft, deutet ein Unumgängliches an: die neue Erfahrung des Menschseins, den Blick auf das Ganze, der Erde und Himmel gleichermaßen umspannt, der dem Titelhelden zwar auf weiten Strecken seines Weges fehlt - nach dem er strebt! -, der dem Dichter der Fausttragödie aber beispielhaft gegeben ist. So weist Goethe auch als Tragiker in die Zukunft. Sehr schön umschreibt ein "Stufen"-Wort Christian Morgenstern: Voraussetzung und Wesen solcher Tragödie der Zukunft. Wir entnehmen es dem Tagebuch des Jahres 1910 - niedergelegt an der Schwelle zweier Weltkriege -: "Die neue - christliche - Tragödie wird überall erst möglich sein, wenn der Mensch mehr und mehr aus der Materie erwacht. Ihr Stoff wird die Tragik seiner dann endlich überschauten und klar gewordenen Entwicklung sein, und ihre Größe das dann noch ganz anders, weil aus einem ungleich höheren Bewußtseins- und Verantwortungsgrund gesagte, gesungene: Trotzdem! und Ja! und O Ewigkeit! O unsere Gottesewigkeit!" 2)

1) Vgl. oben S. 13 ff.

2) Christian Morgenstern, Stufen, München, 1949, S. 44/45

C) HAMLET ALS KATHARTISCHE IMAGINATION

Der "Hamlet" bildet mit "Othello", "King Lear" und "Macbeth" die Gruppe der vier großen Tragödien, die Shakespeare auf der Höhe seines Schaffens geschrieben hat. Die drei letzteren Dichtungen sind eindeutig Charakterdramen; diesen Wesenszug haben wir oben als gravierendes Unterscheidungsmerkmal hervorgehoben, im Gegensatz zur objektiven Tragik bei Goethe. Das früheste der vier Dramen jedoch, die Hamlet-Tragödie, ist, wie in so vieler Hinsicht, auch hier die große Ausnahme. Wir werden sehen, daß nicht primär der Charakter des Helden die Handlung vorantreibt, sondern daß umgekehrt ein gegebener Weltzustand den Charakter des Helden allererst konstituiert. Freilich wird man bei Shakespeare, wie etwa auch bei Schiller, vergebens nach einer das Tragische organisch in sich aufnehmenden Metamorphose suchen. Sie bleibt genuin Goethesche Konzeption. Aber auch bei Shakespeare, wie bei Schiller, und gerade im "Hamlet", enthält die Katastrophe nicht ein Scheitern der tieferen Absicht des tragischen Vorgangs, sondern die Erfüllung desselben durch die Katharsis.

Der "Hamlet" ist eben dadurch vielen Mißverständnissen ausgesetzt, daß er als bloße Charaktertragödie angesehen wird. Das Besondere der Handlung, so scheint es auf den ersten Blick, liege in einem Nichthandeln, darin, daß Hamlet die Ausführung der Rache tat verzögert. Daraus ergäbe sich dann die in der Tat meist gestellte Frage: Warum handelt Hamlet nicht? Und zu deren Beantwortung sähe man sich auf den Charakter des Helden zurückgewiesen. So haben Colridge und Schlegel die reflektierende, Schücking die melancholische Natur des Helden zum Angelpunkt einer Hamlet-Deutung gemacht. Bradley wieder findet den Grund der Passivität in einem "moral shock" 1), den der Prinz durch die Enthüllung

1) Shakespearean Tragedy, London 1906, S. 118

der verbrecherischen Tat seines Oheims erlitten habe. Gewiß sieht jede dieser Deutungen etwas Richtiges, keine aber trifft das Entscheidende. Und schon die Tatsache der Verschiedenartigkeit dieser Antworten verwirrt einigermaßen. Zudem, legt man das Gewicht auf die Erklärung eines fatalen Zögerns, dann bleibt das betrübliche Ergebnis so oder so, daß Hamlet zwar zuletzt den Vater gerächt, durch sein Zögern aber den Tod weiterer sechs Personen verschuldet hat und schließlich selbst dabei umgekommen ist.

Eine bemerkenswerte Ausnahme in der Reihe der Hamleterklärer bildet Karl Werder. 1) Er weist ausdrücklich auf die Aktivität Hamlets hin, darauf, daß das Hinausschieben der Rache nicht durch den Charakter, sondern durch die Situation begründet sei. Leider verschüttet sich Werder nun gleich wieder den richtigen Ansatzpunkt durch die Art, wie er die Situation kennzeichnet. Er meint nämlich, es sei das Anliegen des Prinzen, den Oheim vor dem Volk seiner Untat zu überführen. Nun könne das Verbrechen nur aus dem Munde des königlichen Oheims bewiesen werden; er dürfe also nicht sterben, bevor er gestanden habe, sonst komme der Prinz vor dem Volk in eine schwierige Lage. Hamlet habe schließlich seinen Auftrag in gewissem Sinne erfüllt, da Leartes am Ende die Falschheit des Königs erkenne. Offensichtlich verwandelt diese Lesart die Tragödie in eine Kriminalgeschichte. Daran mag es liegen, daß die Ausführungen Werders, trotz eines richtigen Ansatzpunktes, wenig Beachtung gefunden haben.

Nun hat Karl Jaspers die Werdersche These von der Aktivität Hamlets aufgenommen und auf interessante Weise abgewandelt. Einerseits erweitert er die These: Hamlet habe die Aufgabe, nicht nur dieses eine Verbrechen aufzudecken, sondern das Brüchige des ganzen Weltzustandes, in welchem ein solches Verbrechen ohne Sühnung geschehen konnte. Soweit stimmen wir zu. Andererseits deutet Jaspers das Resultat der Bemühungen Hamlets negativ. "Hamlets unauflösbares Schicksal im uneingeschränkten Wahrheitswillen vermag nicht hinzuweisen auf das Rechte und Wahre und Gute an sich. Es endet im Schweigen." 2) Auf diese Behauptung hin wird dann das "Scheitern" Hamlets konstatiert. Aber damit nicht

1) Vorlesungen über Shakespeares Hamlet, Berlin 1875

2) Jaspers, a. a. O. S. 940

genug. Jenes "Schweigen" - the rest is silence - scheint existenzphilosophisch besonders ergiebig zu sein. Es wird von Jaspers kurzweg mit Nietzsches Auflösung einer absoluten Wahrheit identifiziert, mit jener Lehre, nach welcher die Grundwahrheiten nur die jeweiligen Lebensbedingungen sein sollen. Das "Schweigen" verkünde das "Wissen um das Sein im Nichtwissen des Wahrheitswillens." 1) Das klingt zwar noch sehr sokratisch, ist es aber nicht mehr; Nietzsches Vorgang lastet allzusehr auf den folgenden Philosophemen.

Versucht man die Frage, was Hamlet eigentlich tue, welcher Art sein Handeln sei, vom Text her zu beantworten, dann stößt man überraschend auf eine eindeutige, konsequent durchgeführte Geschehnisreihe. Hamlets Tätigkeit besteht in äußerst aktiven Imaginationen, die gleich Blitzen, die vergiftete Atmosphäre der Umwelt reinigen. Wolfgang Clemen hat in "Die Entwicklung der Bildersprache Shakespeares" 2) bereits auf eine solche Geschehnisebene im "Hamlet" hingedeutet; jedoch geht Clemen ausdrücklich dieser höheren Handlungsschicht nicht nach und befaßt sich vielmehr mit grundlegenden Einzelfragen der Metaphorik.

Das Hauptangriffsziel der entgiftenden Imaginationen Hamlets ist das frevlerische Ehepaar. Sie erreichen ihren Höhepunkt durch das Spiel im Spiel und die unmittelbar sich anschließenden Szenen, insbesondere den Dialog zwischen dem Prinzen und der Königin. Namentlich die Höflinge sind Statisten zu einer apokalyptischen Kulisse, vor welcher der Prinz agiert; auch der König ist von vornherein in die Verteidigung gedrängt. Dabei tritt Hamlet nirgends als Sittenrichter auf. Er kämpft mit den Waffen des Geistes, der Ironie, des bannenden Bildes und glaubt bei aller Verderbtheit des Menschen an die absolute Kraft des Gewissens, das es zu wecken und durch Selbsterkenntnis zu schärfen gilt.

Die Tatsache, daß die Mutter "zwei Monde" nach des Vaters Tod bereits wieder geheiratet hat, noch dazu den wenig ebenbürtigen Oheim, schlägt allen Gefühlen der Pietät ins Gesicht und muß für den jungen Prinzen im Innersten quälend und aufwühlend sein. Der Monolog Vers 129 - 159 (I, 2)

1) Jaspers, a.a.O.S. 943

2) Bonn, 1936; 2. Aufl., London 1951: The Development of Shakespeares Imagery, S. 106 f.

kreist um diesen Gedanken; nicht weniger als viermal wird die kurze Zeitspanne hervorgehoben. Später, als Hamlet vor der Königin bereits jede Maske fallen läßt, hält er der Mutter ihr Tun mit folgenden Worten vor:

"..... Solch eine Tat,
Die alle Huld der Sittsamkeit entstellt,
Die Tugend Heuchler schilt, die Rose wegnimmt
Von unschuldvoller Liebe schöner Stirn
Und Beulen hinsetzt: Ehegelübde falsch
Wie Spielereide handhabt
..... und die süße
Religion zum Wortgepränge macht." 1)

Der Inhalt dieser Worte gärt in Hamlet bereits bei der ersten Begegnung mit der Königin und dem Oheim, noch vor der Enthüllung des Geistes. Der Prinz ist entrüstet über den Bruch der Sitte. Aber weil es nur Bruch der Sitte zu sein scheint, glaubt Hamlet schweigen zu müssen, 2) sich vor der Welt, die er als Trugwelt erkennt, verschließen zu müssen. Er ist sich bewußt: "Was über allem Schein, trag` ich in mir." 3) Aber er hat für diese Welt offenbar "zu viel Sonne". 4) Und nur das "Gebot des Ewigen" 5) hält ihn in solcher Einsamkeit vom Selbstmord zurück. Um Hamlet ist die Einsamkeit des außerordentlichen Menschen im Augenblick vor der Berufung. Seine ganze Existenz ist auf das hingeordnet, was auf ihn zukommt. Noch hängt die Zukunft verhüllt vor ihm, und was sein "prophetisches Gemüt" 6) in der Ferne erahnt, läßt alles um ihn her nur noch dunkler erscheinen.

Das Auftreten des Geistes bringt Klarheit. Es bedeutet dem Menschen des 16. Jahrhunderts, dessen Gemüt "zweier Zeiten Schlachtgebiet" ist, mehr als eine sensationelle dramatische Erfindung. Zwar gibt es bereits eine "Schulweisheit" der Ignoranz. Für Hamlet jedoch ist nur zweifelhaft, ob hier ein Dämon oder ein Widerdämon die Hand im Spiele hat. 7) Der

1) III, 4; V. 40 f.

2) I, 2; 159

3) I, 2; 85

4) I, 2; 67

5) I, 2; 131

6) I, 5; 40

7) I, 3; 38 f.

Zaghaftigkeit der Freunde, die dringend abraten, den Geist anzusprechen, setzt Hamlet die Worte entgegen:

"Mein Leben acht` ich keine Nadel wert,
Und **meine** Seele, kann es der was tun,
Die ein unsterblich Ding ist, wie es selbst?" 1)

Hamlet vernimmt die Botschaft des Geistes und fühlt: "Mein Schicksal ruft." 2) Er gelobt, alle anderen Sprüche und Bilder aus seiner Erinnerung zu verbannen und nur noch der ihm durch die Enthüllung des Geistes gewordenen Aufgabe zu leben. 3) Der Einzelfall hat für den Prinzen symbolische Bedeutung; aus dem Verstoß der Königin gegen die Sitte zieht er das Fazit: "Schwachheit, dein Nam` ist Weib." 4) Aber während er vorher glaubte schweigen zu müssen, weiß er sich nach der Enthüllung des schändlichen Mordes berufen, der aus den Fugen geratenen Zeit 5) einen Spiegel vorzuhalten, sie durch ihr eigenes Zerrbild abzuschrecken.

Der Prinz tritt sodann **im** Gespräch mit Polonius auf. Der Höfling kommt als Horcher zu Hamlet. Er soll im Auftrag des unsicher gewordenen Königs den Grund von Hamlets seltsamem Verhalten ermitteln. Hamlet durchschaut Polonius; im Höfling sieht er den Heuchler schlechthin. Darum vergleicht er ihn mit dem Fischhändler, der das, als was er erscheint, auch wirklich ist: er ist "ehrlich" damit aber, "wie es in dieser Welt zugeht, ein Auserwählter unter Zehntausenden." 6) "Diese Welt" versteht der Dichter ganz in biblischem Sinn, als verderbte Welt. Die Vorstellung einer monistischen Gott-Natur, die wir bei Goethe vorfinden, liegt ihm noch sehr fern. Gerade die Natur ist es, die das Böse und Häßliche gedeihen läßt: "Denn wenn die Sonne Maden in einem toten Hund ausbrütet; eine Gottheit, die Aas küßt -"; 7) nach dieser Pause spielt der Vergleich auf Ophelia über und gipfelt in der Befürchtung, sie könne unter dieser Sonne ein Gretschenschicksal ereilen.

1) I, 4; 65 f.

2) I, 4; 81

3) I, 5; 100

4) I, 2; 146

5) I, 5; 190

6) II, 2; 178

7) II, 2; 180

Hamlets Phantasie bewegt sich scheinbar sprunghaft. So verschieden jedoch die Gegenstände sind, deren sich seine Einbildungskraft bemächtigt, es geht immer wieder nur darum, den Scheincharakter der Umwelt zu entlarven. Der Satiriker etwa wird als "Schuft" bezeichnet, weil er Dinge, die an sich wahr sind, durch die Art seiner Darstellung in Verleumdungen umfälscht. 1)

Das folgende Gespräch zwischen Hamlet und seinen früheren Freunden setzt das Grundthema sogleich fort. Auch Rosenkranz und Güldenstern sind Spitzel des Königs:

Hamlet: "Was gibt's Neues?"

Rosenkranz: "Nichts, mein Prinz, außer daß die Welt ehrlich geworden ist."

Hamlet: "So steht der jüngste Tag bevor; aber eure Neuigkeit ist nicht wahr." 2)

Dann zwingt der Prinz die beiden zu dem Geständnis, daß sie vom König geschickt, also ihren Schulfreund zu hintergehen im Begriffe sind. Oft sind die Bilder deren sich Hamlet bedient, großräumig und enthalten bisweilen selbst einen kleinen dramatischen Vorgang. Hamlet bezeichnet Dänemark als ein Gefängnis 3) und fügt hinzu, daß seine bösen Träume es ihm so erscheinen ließen. Güldenstern mißdeutet die Träume als Ehrgeiz, stimmt aber Hamlets Hinweis auf den Schattencharakter des Ehrgeizigen zu und der Prinz resumiert: "So sind also unsere Bettler Körper und unsere Monarchen und gespreizten Helden der Bettler Schatten."

Noch deutlicher wird diese innere Dramatik der Imaginationen des Helden, wenn er die Ermordung Priams zu deklamieren beginnt und der erste Schauspieler ihn fortsetzt. Die Episode gipfelt in Hekubas Klageschrei angesichts des ermordeten, verstümmelten Gatten; und dieser Schrei ist eine Äußerung all dessen, was Hamlet seit seinem ersten Auftritt bewegt und hallt wie ein Alarmruf über den folgenden Szenen.

Auf Hamlet wirkt diese Episode noch in anderer Art. Auch die äußere

1) II, 2; 195 f.

3) II, 2; 241

2) II, 2; 234 f.

Handlung des Dramas bedarf einer gewissen Kontinuität, der äußere Racheauftrag läuft neben der höheren Sendung des Helden einher. Solche Doppelschichtigkeit entspricht dem dramatischen Stilwillen der elisabethanischen Zeit, der weitgehend auf den Geschmack des sehr uneinheitlichen Publikums Rücksicht nimmt. 1) Alle Schichten der Bevölkerung bis hinauf zur Königin, sind im Zuschauerraum vertreten und der Dichter darf die Maxime: "Wer vieles bringt, wird jedem etwas bringen", nicht aus den Augen verlieren. So verstehen wir, wenn der Held, nachdem die Schauspieler abgetreten sind, sich selbst mit heftigsten Worten der Verzögerung des Racheauftrages bezichtigt 2), die doch vom aufmerksameren Zuschauer, der inneren Handlung wegen, mehr als entschuldigt, ja gefordert wird.

Eine weitere Eigentümlichkeit Shakespeareschen Dramenstils zeigt der sich anschließende berühmte Monolog "Sein oder Nichtsein". Hier wird in weit anderer Form von Selbstmord und Unsterblichkeit gesprochen, als in den oben zitierten Versen. 3) Und es ergibt sich eine offensichtliche Unstimmigkeit, wenn Hamlet, dem der Geist des Gemordeten erschienen ist, nun sagt, daß aus dem Totenreich "kein Wanderer wiederkehrt." 4) Eine solche Unstimmigkeit wäre bei Shakespeare keine Seltenheit. 5) Man könnte sie etwa auf szenische Überhöhung zurückführen; das heißt, bestimmte Vorstellungen ergreifen die Phantasie des Dichters besonders stark und gewinnen durch die Macht des schöpferischen Augenblicks ein gewisses Eigenleben. Es ist bekannt, daß dem Dichter Montaignes Essays vertraut waren. Darauf läßt sich ein philosophischer Zug des Monologes - den wir auch sonst im Drama bemerken - zurückführen. Aber, wird dieser philosophische Zug hier nicht bewußt überspitzt? Wenn es heißt: "So macht Gewissen Feige aus uns allen", 6) - liegen darin nicht Konsequenzen, die selbst der Philosophie den Boden entziehen, so-

1) Darüber: Schücking, Hamlet, 1941, S. XVI

2) II, 2; 541 f.

3) I, 2; 131

4) I, 4; 65 f.

5) Schücking, Charakterprobleme bei Shakespeare, Leipzig, 1919
S. 191 - 205

6) III, 1; 83

daß sich die, wenn auch um 1600 noch nur vereinzelte, Gefahr einer zersetzenden Ratio abzeichnet? Hat nicht, nach Hamlets Meinung, gerade Mangel an Gewissen den Oheim zur verruchten Tat schreiten lassen? Nachdem das Drama den Höfling, den Satiriker und den Schauspieler 1) in ihrer Verkehrtheit vorgeführt hat, würde dem Zuschauer nun die Gefahr des selbstmächtigen Denkens nahegebracht. Der Held selbst repräsentierte für einen Augenblick diese modernste Gefahr seiner Zeit. So gesehen fiel die Unstimmigkeit weg und der überraschende, durch Ophelias Auftreten bedingte, Schluß des Monologes gewänne an Gewicht:

"..... - Still!

Die reizende Ophelia. - Schöne, schließe

In dein Gebet all meine Sünden ein." 2)

Das Verhältnis zwischen Hamlet und Ophelia wird nicht, wie man gemeint hat, durch persönliche - Melancholie - oder private - Gesellschaftsschicht - Spannungen gestört. Nicht Schwermut oder Mißtrauen trennen Hamlet von der Geliebten. Auch dürfen wir die harten Worte, die er gegen sie richtet, nicht als Ausdruck persönlicher Kälte und Gefühlosigkeit werten. Vielmehr steht diese Liebe ganz im Zeichen der höheren Sendung des Helden. Gleich nachdem sich Hamlet seines Auftrages bewußt geworden, hören wir aus Ophelias Mund von jener ergreifenden Szene, in welcher der Prinz von der Geliebten wortlos Abschied nimmt. 3) Ein Schmerz, "als sollt er seinen ganzen Bau zertrümmern" bewegt den Helden; den Blick bis zuletzt Ophelia zugewandt, verläßt er ihr Gemach. Seine Sendung, der er alles eigene Glück zu opfern hat, zwingt ihn zu diesem Verzicht; dann aber auch die Erkenntnis, daß in diesem "wüsten Garten" von Welt kein heiler Ort ist, wo wahre Liebe gedeihen könnte. "Geh in ein Kloster! Warum wolltest du Sünder zur Welt bringen"? Dieser nicht weniger als fünfmal gegebene Rat 4) zielt auf die Enthüllung eines Weltzustandes, und Ophelia als Gesprächspartner ist nur dramatisches Medium solcher Apokalypse. Auch die, dem Geist der Zeit entsprechend, in Erscheinung tretende Diskrepanz zwischen Tugend und Schönheit bezieht sich darauf. Den Worten: "Wir

1) II, 2; 334 f.

2) III, 1; 89

3) II, 1; 87 f.

4) III, 1; 121 - 149

sind ausgemachte Schurken, alle .." liegt ein durchaus paulinisches 1) Selbstverständnis zugrunde. Der an sich schon fatale Zustand verschlimmert sich durch die entartete Beziehung der Geschlechter. Das entschlossene Vorwärtsschreiten am Rande des klargeschauten, furchtbaren Abgrundes, macht die heroische Größe Hamlets aus und gibt seiner Ironie die innere Berechtigung.

Ophelia erfaßt den roten Faden von Hamlets Imaginationen nicht; wohl aber der Horcher hinter der Szene, der König, dessen Gewissen schon an früherer Stelle sich zu regen begann. 2) Er kommentiert Hamlets Äußerungen:

"... was er sprach, obwohl ein wenig wüst,
War nicht wie Wahnsinn! Ihm ist was im Gemüt,
Worüber seine Schwermut brütend sitzt;
Und wie ich Sorge, wird die Ausgeburd
Gefährlich sein." 3)

Bei alledem ist Hamlets Welt- und Menschenbild nicht pessimistisch. Vielmehr richtet sich sein ganzes Streben darauf, den heilen Kern inmitten des korrupten Zustandes herauszuschälen, - ein genuin christliches Anliegen. Das Übel wird nicht dadurch an der Wurzel gefaßt, daß man den Übeltäter kurzerhand aus der Welt schafft; es gilt die verschütteten Gewissenkräfte wiederzuerwecken. So müssen wir auch die von Hamlet inszenierte dramatische Bilderfolge verstehen, die nun als Spiel im Spiel über den König hereinbricht, angekündigt mit den Worten:

"..... Das Schauspiel sei die Schlinge,
In die den König sein Gewissen bringe." 4)

Man fühlt sich fast in die Welt von Dantes Purgatorium versetzt, wenn nun die schändlichen Einzelheiten der Untat der Reihe nach vor den fiebernden Sinnen des Übeltäters abrollen, und zwar nicht nur einmal, sondern wiederholt, erst als Pantomime, dann durch die vernichtende Wucht des Wortes unterstützt:

1) Röm. 3, 12; 3, 23

2) III, 1; 50

3) III, 1; 163 f.

4) III, 2; 601 / 2

"Gedanken schwarz, Gift wirksam, Hände fertig..." 1)

Die Worte verfehlen denn auch nicht ihre Wirkung, und schon nach wenigen Versen verliert der König die Fassung und verläßt den Saal.

Auch die Haltung der Königin wird durch das Stück gezeißelt. Der lange Dialog zwischen der Königin und dem König des Zwischenspieles (Vers 155 - 220; III, 2) läßt sich in die Worte zusammenfassen:

"Es tötet nocheinmal den toten Gatten,
Dem zweiten die Umarmung zu gestatten." 2)

Und die Auseinandersetzung Hamlets mit der Mutter steigert sich zum Höhepunkt der inneren Handlungsschicht des Dramas. Sie füllt den ganzen vierten Auftritt des dritten Aktes aus. - Im Grunde ist es Liebe, die Hamlet "zur Grausamkeit zwingt." 3) Nocheinmal in einer Art Schauspiel führt er die Königin vor die Portraits der beiden Gatten und schildert in drastischen Farben den Gegensatz der beiden Männer, so daß der Mutter das Sitten-, ja Naturwidrige ihres Eheschlusses deutlich werden muß. "Nur reden will ich Dolche, keine brauchen", 4) gelobte der Prinz. "Wie Dolche" 5) fühlt die Mutter die Worte des Sohnes sie durchdringen:

"Du kehrst die Augen recht ins Innre mir,
Da seh` ich Flecke, tief und schwarz gefärbt..
O Hamlet! du zerspaltest mir das Herz .." 6)

Den Abschluß der "moralischen Entleibung" bestätigt das Auftreten des Geistes, der dem Drängen Hamlets Einhalt gebietet.

"Entsetzen liegt auf deiner Mutter;
Tritt zwischen sie und ihrer Seele Kampf,
In Schwachen wirkt die Einbildung am stärksten." 7)

Im Herzen der Mutter also erreicht Hamlets wort- und bildhaftes Wirken sein Ziel, der Zeit ein Beispiel gebend. Hamlet empfiehlt der Mutter Beichte und Buße, sie aber gelobt ihm unverbrüchliches Schweigen. 8)

1) III, 2; 249

2) III, 2; 179/80

3) III, 2; 178

4) III, 2; 386

5) III, 4; 95

6) III, 4; 89/90; 156

7) III, 4; 112 f.

8) III, 4; 197

"Der Aussätzige mag sich jucken" 1), - unter dieses Motto hat Hamlet das Spiel im Spiel gestellt. Der König bekommt dies zu spüren, nachdem er sich von der Aufführung entfernt hat. Er versucht zu beten, fleht um Gnade und ist sich doch bewußt, daß seine Untat nur dann Verzeihung finden kann, wenn er alles mit ihr Zusammenhängende aufgibt:

"O Jammerstand! O Busen, schwarz wie Tod!
O Seele, die sich frei zu machen ringend,
Noch mehr verstrickt wird!" 2)

Es gelingt ihm nicht, sich von der dunklen Vergangenheit zu lösen, hat er doch bereits ein neues Verbrechen, die Beseitigung Hamlets, beschlossen. Indessen, Hamlet steht hinter ihm, mit gezogenem Schwert, gleich dem "Cherub", 3) und was sein Wort begonnen, wird seine Waffe vollenden. -

Der Tod des Statisten Polonius ist der Tod des Horchers. Den Höfling als leibhafte Lebenslüge, als die "Ratte" 4) hinter der Tapete, wird das Drama nicht müde in immer neuen Karikaturen zu kennzeichnen. Etwa durch folgenden Dialog zwischen Hamlet und Polonius:

Hamlet: "Seht ihr die Wolke dort, beinah in Gestalt eines Kamels?"
Polonius: "Beim Himmel, sie sieht auch wirklich aus wie ein Kamel!"
Hamlet: "Mich dünkt, sie sieht aus wie ein Wiesel."
Polonius: "Sie hat einen Rücken wie ein Wiesel".
Hamlet: "Oder wie ein Walfisch?"
Polonius: "Ganz wie ein Walfisch." 5)

Eine andere Variation desselben Themas enthält das Gespräch mit Gildenstern über die Flöte 6); oder die Unterhaltung mit Osrick über die Witterung 7); oder der Vergleich des Höflings mit einem Schwan 8); oder mit einem Bissen, den ein Affe - der König - im Winkel seines

1) III, 2; 238

2) III, 3; 67 f.

3) IV, 3; 48

4) III, 4; 24

5) III, 2; 366

6) III, 2; 341

7) V, 2; 94

8) IV, 2; 12

Kinnbackens hält, ehe er ihn verschluckt. 1) Aufrichtigkeit und Vertrauen bilden die Grundlage menschlichen Zusammenlebens. Darum erkennt Hamlet im Höfling, der personifizierten Lüge, seinen Feind. Der Höfling zwar versteht dessen Sprache nur halb: "eine lose Rede schläft in dummen Ohren"; 2) wenn auch Polonius merkt, daß der scheinbare Wahnsinn Methode hat. Aber was heute schläft, kann morgen geweckt werden. Und überdies bezieht das große Menschheitsdrama den Zuschauer unmittelbar in das Geschehen ein; der Mensch auf der Bühne und der Mensch im Zuschauerraum sind identische Größen. -

Die erhabenste kathartische Imagination ist das Bild des Todes. Der Tod bezeichnet ein Ende; das Bild des Todes, so wußten die alten Meister des Totentanzes, aktiviert und erweckt. Als Bild des Todes steht die Kirchhofszene zu Beginn des letzten Aktes in der höheren Geschehnisebene der Hamlet-Tragödie. Es hat nichts Fremdes an sich. Im Gegenteil. Die Szene durchatmet heitere Gelassenheit. Wie der vom Dichter großartig erfundene erste Totengräber infolge seines Berufes durch äußere Gewohnheit mit der Atmosphäre des Grabes vertraut ist, so Hamlet durch innere Überlegenheit. Die hie und da herausgeschaukelten Totenschädel erregen Hamlets Phantasie und er entwirft in Gedanken den Reigen eines Totentanzes, zu dem sich der Politiker, der Hofmann, der Rechtsgelehrte, der Kaufmann und schließlich auch noch der Spaßmacher Yorick, die gnädige Frau und Alexander der Große einfinden. Hamlet und der Totengräber begegnen sich in heiterem Einverständnis ob der Überlegenheit des Totenreiches über das Irdische. Baut doch der Totengräber dauerhafter als der Maurer, Schiffsbaumeister oder Zimmermann. "Die Häuser, die er baut, währen bis zum jüngsten Tag." 3) - -

Darum ist der Held seiner Sache und seines Sieges sicher und schreitet getrost zur letzten Entscheidung, in der die Rapiere sprechen. Er weiß sich von des Himmels "Vorsehung" 4) geführt, die zuletzt noch des Königs Plan vereitelt, durch die Verwechslung des Kelches und der Rapiere.

1) IV, 2; 16 Vgl. auch V, 1; 81 f und V, 2; 84 f.

2) IV, 2; 22

3) V, 1; 59

4) V, 2; 211 Vgl. auch V, 2; 48 V, 2; 9 f

Der König selbst wird von der vergifteten Waffe getroffen. Während Laertes sein Unrecht erkennt und mit den Worten endet:

"Laß uns Vergebung wechseln, edler Hamlet!" 1)

In gewaltigem kathartischem Prozeß wurde einer aus den Fugen geratenen Zeit ihre Verkehrtheit vor Augen geführt, sie wurde wieder in das umgreifende Ordnungsgefüge einbezogen. Auf dieses umfassende Heilsgeschehen der Tragödie hin ist der Tod ihres vornehmlich mit dem Schwert des Geistes kämpfenden Helden kein Scheitern, sondern sinnerfülltes Opfer. "Der Rest ist Schweigen", - damit endet die apostolische Wirksamkeit des Helden. Die Worte des Freundes aber: "Und Engelscharen singen dich zur Ruh!", schärfen unser Ohr für die Welt dieses Schweigens, vor welcher menschliches Handeln durch göttliches Walten zum Ausgleich gelangt.

1) V, 2; 321

AUSGABEN UND LITERATUR

I

- 1) Goethes Werke, Weimarer Sophienausgabe, 1900, (abgekürzt: S.A.)
- 2) Goethe-Briefe, hrsg. von Ph. Stein, Berlin 1902
- 3) Goethe-Briefe, hrsg. von Strehlke, 1882
- 4) Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe,
hrsg. von Graef und Leitzmann, Leipzig, 1912
- 5) Goethes Gespräche, hrsg. von Biedermann, 2. Aufl., Leipzig 1910
- 6) Eckermanns Gespräche mit Goethe,
hrsg. von Castle, 1917
- 7) Goethe über seine Dichtungen,
hrsg. von Gräff, Frankfurt, 1906

II

- | | |
|------------|--|
| Howald: | Die griechische Tragödie, München, 1930 |
| Dilthey: | Das Erlebnis und die Dichtung, 12. Aufl. |
| Staiger: | Grundbegriffe der Poetik, Zürich, 1946 |
| Nietzsche: | Die Geburt der Tragödie ..., Kröner, 8. Aufl. |
| Volckelt: | Ästhetik des Tragischen, 3. Aufl., München, 1917 |
| Scheler: | Zum Phänomen des Tragischen, Werke, Bern 1955 |
| Walzel: | Vom Wesen des Tragischen, Euphorion, 34, (1933) |
| Jaspers: | Über das Tragische: Von der Wahrheit, S. 915-960, München, 1947; Unsere Zukunft und Goethe, 1947 |
| Ziegler: | Dt. Philologie im Aufriß, das Drama der Neuzeit, Bd. II, 1949, Spalte 949 - 1299 |
| Muschg: | Tragische Literaturgeschichte, Bern 1948 |

- Haecker: Über das Tragische; in "Schöpfer und Schöpfung,"
II, S. 89 - 135, Leipzig, 1934
- Sellmair: Der Mensch in der Tragik, München, 1948, 3.
Aufl.

- Gundolf: Goethe, Berlin 1917
- Staiger: Goethe, Bd. 1 und 2, Zürich 1952/56
- Danckert: Goethe, Berlin, 1951
- Hübner: "Kleine Schriften zur deutschen Philologie",
hrsg. von H. Kunisch und U. Pretzel, Berlin,
1940, S. 254 f; Goethe und die deutsche Spra-
che.
- Spranger: Goethes Weltanschauung, Insel-Verlag, 1949
- Steiner: Goethes Naturwissenschaftliche Schriften,
2. Auflage, Freiburg 1949

- v. Wiese: Die dt. Tragödie von Lessing bis Hebbel, Ham-
burg 1948, S. 54 - 168
- v. Voser: Individualität und Tragik in Goethes Dramen,
Zürich, 1948
- Rasch: Goethes Torquato Tasso, Stuttgart, 1954
- Wilkinson: Tasso - ein gesteigerter Werther ... MLR, 54,
S. 305 f.
- Henkel: Entsagung - Eine Studie zu Goethes Altersroman,
Tübingen, 1954
- Emrich: Die Symbolik von Faust II, Berlin 1943
- Franz: Mensch und Dämon, Goethes Faust, Tübingen,
1953

Zu SHAKESPEARE:

- Werke: The New Variorum Edition, 1877 ff. Übersetzung
nach A.W. Schlegel
- Werder: Vorlesungen über Shakespeares Hamlet, Berlin 1875
- Bradley: Shakespearean Tragedy, London, 1906
- Schücking: Charakterprobleme bei Shakespeare, Leipzig, 1919
- Clemen: The Development of Shakespeares Imagery, 2.
Aufl., London, 1951

LEBENS LAUF

Am 15.10.1927 wurde ich als Sohn des Zahnarztes Georg Eppelsheimer in Ansbach geboren. Dort besuchte ich das Humanistische Gymnasium. Ich studierte nach der Entlassung aus dem Kriegsdienst 1948/49 an der Universität Erlangen Germanistik, Englisch, Philosophie und Geschichte; 1952 bis 1955 an der Universität München, wo ich insbesondere bei den Herren Professoren Kunisch, Kuhn, Clemen, Guardini und Schnabel hörte. 1956 legte ich das Staatsexamen für das höhere Lehramt ab und bin seitdem im Schuldienst tätig.

